B.268n

NUEVOS ESTUDIOS

SOBRE

VERSIFICACIÓN CASTELLANA

CONTRIBUCIÓN Á LA ACADEMIA DE SANTIAGO

EDUARDO DE LA BARRA

(DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA)

164019
17/8/21

SANTIAGO DE CHILE

IMPRENTA CERVANTES

CALLE DE LA BANDERA, NÚMERO 73

1891

DEL VERSO YÁMBICO ENDECASÍLABO

I

"Trataremos con alguna más extensión de este verso nobilísimo, en que se oyeron los sublimes acentos del Dante, Milton, Camoens, Herrera y Rioja; en que traveseó la fantasía del Ariosto y dió á luz sus brillantes creaciones la del Tasso; en que celebra los grandes hechos la epopeya, dicta sus lecciones la filosofía, canta la oda, suspira la elegía, alternan los héroes y se solazan los pastores; que se amolda á casi todos los caracteres del ingenio, y con ligeras diferencias ha sido naturalizado en todos los idiomas cultos de Europa y América."

El *yámbico endecasílabo*, como lo dice su nombre, es un verso de once sílabas con acentos rítmicos sobre las sílabas pares. Llámasele también *verso heroico*, porque se le emplea en las obras destinadas á cantar hazañas heroicas, ó grandes y graves sentimientos (1). En tiempo

(1) En los asuntos grandiosos, épicos ó líricos, los ingleses, italia-

de Boscán se le denominaba *verso italiano*, acaso para recordar su procedencia inmediata, pues se le importó de Italia á España en el primer tercio del siglo XVI. También se le conocía con el nombre de *verso de soneto.*

Pretenden algunos que los griegos y los latinos tuvieron un verso equivalente al actual endecasílabo; mas, esa equivalencia es muy dudosa, desde que el sistema métrico antiguo y el rítmico moderno tienen bases tan diferentes (1).

Según Bello, el endecasílabo procede de una de las formas que tomaba el *senario yámbico* latino, de que es ejemplo el siguiente verso de Catulo:

Phaselus iste | quam videtes hospites.

Afirma Cantú que el verso heroico italiano trae su origen de los endecasílabos antiguos, sea del sáfico, sea del yambo hiponacio.

—*Dulce et decorum est pro patria mori.*—HORACIO.
—*Jam satis terrā nivis atque didē.*—ID.
—*Ibis liburnis inter alta navium.*—CATULO.

En cuanto al origen castellano del endecasílabo, dice

---

nos y portugueses, lo mismo que nosotros, tienen el endecasílabo yámbico por *verso heroico.* No así los franceses, que emplean el alejandrino en sus grandes poemas y la estrofa octosílaba de diez versos en la lírica. Los latinos usaban el *hexámetro* en los asuntos épico-heroicos, y la estrofa arcaica en los líricos. En esto los siguen los alemanes.

(1) Hablando de unas coplas portuguesas, que Faría supone escritas por el capitán Gonzalo Hermíguez antes de 1090, dice Caramuel: «Ergo, nisi nova testimonia succurrant versus hi, quos Decasyllabos rhytmici, et Grammatici Hendecasyllabos appellant, *inventi sunt à Grēcis; translati ad latinos; et postea en rhytmos versi à Lusitanis.*» (RHYTMICA, 105.)

el Padre Sarmiento: "Es creíble que haya originado este metro de los versos sáficos, ó griegos ó latinos, pues cada uno consta, invariablemente, de once sílabas", verbigracia:

Integer vitæ, scelerisque purus

Y, por último, Milá y Fontanals (*Poesía Popular*, página 425) encuentra que este verso,

Suámque púlla fiens órnat árborem
2 4 6 8 10

tiene el mismo movimiento yámbico que el endecasílabo

Pues fuéra osádo inténto nuévo cánto
2 4 6 8 10

ó más bien, haciendo el final esdrújulo:

Pues fuera osado intento nuevo cántico.

Para producir estas cadencias similares entre los versos antiguos y los modernos, hay que desentenderse de la cuantía que constituía el encanto de aquéllos, reemplazándola por el acento rítmico, como se hizo con los versos latinos de los siglos medios:

Así, guiándome por el acento, tal como hoy pronunciamos, del siguiente verso latino saco otro de idéntica estructura y cadencia:

Dúm támen árma | géres divérso | míles in órbe
1 2 4 6 9 11 14

Tú, númen tiénes | cláro y excélso | váte divíno
1 2 4 6 9 11 14

Con una ligera variante tengo un verso compuesto de tres pentasílabos:

Pálido el róstro | cómo los lírios | que aquí se vén. 5 + 5 + 5 = 15

Así, sin atender á la cantidad métrica y sí al ritmo, del sáfico latino, imitado del griego, se sacó el sáfico castellano, parecido, pero no igual, y lleno de feliz armonía y elegancia.

***

El endecasílabo se encuentra en los siglos de la baja latinidad, y, como muestra, apuntamos los siguientes de Wilfrido Estrabón, del siglo IX.

O rerum Sator omnium tremende
Dum pœnas crucis innocens luisti
In quo nihil nisi reperis ruinam, etc.

En estos mismos versos cantaban los soldados de Módena, el año de 900, exhortándose á la defensa de sus almenas.

No tardó el endecasílabo en pasar del latín á las lenguas vulgares. Al principio apareció como por accidente, y más tarde fué cultivado con esmero. Parece que los italianos y los franceses lo acogieron primero, éstos para repudiarlo más tarde, y aquéllos para llevarlo á la más alta perfección y extenderlo á otros pueblos. Desde bien temprano lo manejaron los trovadores provenzales y catalanes, y por otro lado los poetas portugueses y gallegos que eran unos, pues su lengua fué una misma, como que ambas están compuestas de los mismos elementos suevo latinos.

Al principio, en Italia y otros pueblos modernos, se usó el endecasílabo dactílico, que no tardó en abandonarse por el yámbico, más perfecto, variado y fecundo.

Los poetas españoles solían producirlos accidentalmente y sin estimarlos, porque sus oídos acostumbrados á otros ritmos y medidas, no comprendían al principio la belleza y ventajas de este verso y lo repugnaban; como hoy pasa con la música clásica, que no es popular.

Las primeras muestras escritas de este verso en nuestra poesía, se encuentran en los refranes antiguos, esos *evangelios chicos* como los llamaba Quevedo, que encierran la sabiduría del pueblo. De allí, y del *Poema del Cid* tomaremos algunas muestras del endecasílabo dactílico, usado antes que el yámbico, y que, bajo su forma típica, lleva acentuadas las sílabas 1, 4, 7 y 10.

—La buéna céna tempráno paréce.—Refrán antiguo.
2 4 7 10

—Un álma sóla ni cánta ni llóra.—Id.
2 4 7 10

—El Cámpeadór por las párias fué entrado.—*Cid.*, v. 109. (1)
2 4 7 10

—Yá lo veédes que el Réy lo ha ayrádo.—*Id.*, v. 113.
1 4 7 10

—Bién lo sabémos que él álgo ganó.—*Id.*, v. 124.
1 4 7 10

—En máno ténie desnúda la espáda.—*Id.*, v.
2 4 7 10

Á veces los poetas producían ambos endecasílabos mezclados en una misma copla. Así, por ejemplo, el Infante don Juan Manuel, en el *Conde Lucanor* trae esta pareja:

---

(1) Esta numeración corresponde al texto de Damas Hynard, que es el que tengo á la vista.

Fáz siémpre bién, é guárte de sospécha. (Endec. yámbico)
2 4 6 10

É será siémpre tu fáma derécha. (Endec. dactílico.)
1 4 7 10

Y el epitafio que Hernán Pérez de Guzmán escribió para la tumba del almirante don Diego Hurtado, padre del célebre marqués de Santillana, comienza con este dáctilo.

Hómbre que viénes aquí de preciénte...
1 4 7 10

Más tarde este verso desaparece, y sólo por accidente se le encuentra, como en Tirso de Molina:

Pórque me bében el água los bueyes
1 4 7 10

Iriarte, que quiso reproducir en sus *Fábulas* todos los metros españoles, lo hizo malamente en el apólogo que comienza:

Ciérta criáda la cása barría.
1 4 7 10

Moratín, versificador más atildado y musical, en *Los Padres del Limbo* introduce el endecasílabo dactílico; mas esos versos, aunque bien acentuados, salen hechos por fuerza y como de industria:

1 4 7 10
Húyan los áños | en rápido vúclo,
goce la tierra | durable consuelo,
mire á los hombres | piadoso el Señor.

Suban al cerco | de Olimpo luciente,
eco doliente | lamentos y voces
lleguen veloces | al trono de Dios.

Fuera de estas tentativas, el *endecasílabo dactílico* está definitivamente muerto y sepultado, tanto en nuestra len-

gua como en la italiana (1), y reemplazado por el yámbico.

*
* *

Las primeras manifestaciones del endecasílabo yámbico en la poesía española que hoy nos quedan, se encuentran en los refranes populares y en los poetas del siglo XIII, aun cuando los refranes hayan sido modernizados. Ejemplo de ello son los siguientes que pasan por muy viejos:

—No es tan brávo el león como lo píntan. (Endec. yámbico)
4 6 10

—Mál se cúbre la cábra con el rábo. (Id.)
1 3 6 10

—Quién de locúra enférma, tárde sána. (Id.)
1 4 5 8 10

—La pobréza es escála del infiérno. (Id.)
3 6 10

—Lo que díce el pandéro, | non es véro. (Verso leonino)
3 6 10

—Duéña que múcho mira, | póco híla. (Id.)
1 4 6 8 10

Los primitivos poetas castellanos, como los gallegos y portugueses, sin acordarse para nada del latín, solían

---

(1) En los antiguos poetas italianos hay ejemplos frecuentes de este verso.

—*Guardome infin che vegna la speranza*
Púre aspettándo buon témpo e stagióne.—PIER DES VIGNES.
1 4 7 10

—*Oh, ci era dólce con guárdo suáve*
1 4 7 10
Bélla piú d'áltra ché sia in vóstra térra.—GUIDO GIUDICE DELLA COLONNA.
1 3 4 6 8 10 (Floreció en Mesina, siglo XIII.)

—*Per mé si vá nell' etérno dolóre.*—DANTE.
1 4 7 10

—*Víde lontáno o la párve vedére.*—ARIOSTO.
1 4 7 10

usarlos como de casualidad, y sin que este metro se ajustara al oído español, acostumbrado al octosílabo de ágiles mudanzas, al alejandrino de Berceo, y al cadencioso y pesado verso de arte mayor.

Los primeros endecasílabos que nos vienen á la mano son los del sabio rey don Alfonso X, en sus cántigas:

—Sánta María que os enférmos sána
1 4 8 10
è os sános tíra de vía vána.
1 3 5 8 10

El primero de estos versos tiene los acentos del sáfico, y el segundo, vacilante y tímido, se afirma en la quinta sílaba, y hace un detestable endecasílabo.

El Infante don Juan Manuel ofrece varios ejemplos de estos endecasílabos incipientes en su *Conde Lucanor*, como el que ya citamos, y este otro pareado:

—No | aventúres múcho tu riquéza
4 6 10
por conséyo de hóme que ha pobréza.
3 6 10

Con mucha más desenvoltura y gracia el famoso Arcipreste de Hita, en su *Cántiga á María*, produce estos dos endecasílabos, únicos en toda la composición, pues los otros no valen:

Quiéro seguír a tí, flór de las flóres,
1 4 6 7 10
siémpre decír cantár de tus loóres.
1 4 6 10

Al finalizar el siglo XIV la poesía castellana se transformaba merced á la influencia de los trovadores provenzales y catalanes. El siglo XV se abre bajo los auspicios de don Juan II, quien mantiene una brillante corte donde

la literatura es estimada y la poesía recibe el rocío del real estímulo. Los marqueses de Villena y Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique, Macías el enamorado y cien poetas más brillan en aquella corte, donde trovaban desde el rey y su favorito don Álvaro de Luna, y los señores y cortesanos, hasta los donceles de palacio, y hasta los judíos mismos.

Este movimiento inusitado en buena parte era debido á la introducción en España del *Gay saber*. Su primer Consistorio se había fundado en Tolosa en 1323, y de ahí pasó á Barcelona á solicitud de don Juan el primero de Aragón, y, por último, don Enrique de Villena introdujo la *Gaya* en Castilla, donde fué cultivada con entusiasmo.

Es curioso saber que, "hasta los tiempos del rey don Enrique III (1400) todas las coplas que se hacían comunmente, por la mayor parte eran en gallego ó portugués," (1) dice Argote de Molina. (*La Nobleza de Andalucía*, fol. 172.)

Los trovadores lemosines y catalanes usaban á la sazón del endecasílabo yámbico como los italianos, pero en

---

(1) Non es de dubdar que en los reinos de Galicia é Portugal el ejercicio de estas sciencias (poéticas), más que en ningunas otras regiones ni provincias de la España, se acostumbró en tanto grado, que non ha mucho tiempo, cualesquier decidores y trovadores destas partes, agora fuesen castellanos, andaluces ó de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega ó portuguesa." EL MARQUÉS DE SANTILLANA, *Proemio*.

"Los catalanes, valencianos y aragoneses escribieron primeramente en *trovas rimadas*, que son pies ó bordones largos de sílabas, é algunos consonaban é otros non. Después de esto usaron de decir en coplas de diez sílabas á la manera de los lemosis." EL MARQUÉS DE SANTILLANA, *Proemio*.

eso no los siguieron los poetas de la Corte de don Juan II, ni los que se reunían en el palacio de Guadalajara, y esto lo evidencia el *Cancionero General*, pues, como lo asegura Sarmiento, "aun cuando allí hay ciento veinte poetas del siglo XV, no se encuentra un solo verso endecasílabo de poeta castellano. Otro tanto puede decirse del *Cancionero Portugués* de aquella época, con ciento cincuenta poetas lusitanos y gallegos.

Quedan, no obstante, catorce sonetos del marqués de Santillana (1398-1458) que otros hacen subir á cuarenta y dos, tomados del italiano, como lo fué su *Comedieta de Ponsa*. El autor mismo los llamaba "*Sonetos fechos al itálico modo*". Esta tentativa fué aislada: el marqués no tuvo quien lo siguiera.

El endecasílabo, no era, pues, del todo desconocido á los españoles; pero tuvo que correr un siglo después de introducida la *Gaya sciencia*, para que la influencia italiana lo incorporara al fin á la versificación castellana y para que los poetas españoles lo manejasen como cosa propia.

***

Sabido es que Andrés Navagero, embajador de Venecia en la corte de España, estando en Granada trabó amistad con el poeta Juan Boscán, y le persuadió de las ventajas del endecasílabo italiano y la posibilidad de acomodarlo á la lengua castellana. Boscán oyó el consejo y supo aprovecharlo; mas, olvidando la inútil tentativa del Marqués de Santillana, dijo: "He querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano."

Boscán (1500-1543) acaso hubiera fracasado en su em-

presa como en otro tiempo el marqués de Santillana, por que era un versificador desmayado y flojo, á no secundarlo el dulce Garcilaso de la Vega (1503-1536) poeta elegante, de estro levantado, buen gusto y finísimo oído (1). Él comprendió el valor de la reforma, se adueñó del verso italiano, lo manejó habilísimamente, y, á pesar de la resistencia que encontró en su camino, hubo de incorporarlo á la literatura castellana, dando á la poesía patria este nuevo y poderoso medio de expresión.

Garcilaso es estrenó en los nuevos metros italianos cuando tenía veintisiete años de edad, es decir, en 1530, época de esta reforma trascendental, y en ella lo acompañaron don Luis de Haro y don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), quien desertó del bando *tradicionalista* encabezado por Cristóbal del Castillejo, y se pasó al de los *Petrarquistas*, como entonces llamaban á los introductores del endecasílabo y el heptasílabo yámbico, y de sus diversas combinaciones italianas, *tercia*, *sexta* y *octava rima*, *silvas*, *canciones sonetos* y *versos sueltos*. Otro de los convertidos fué Gregorio Silvestre (1520-1570), y luego el metro italiano se enseñoreó de la poesía española, dándole dulzura y dignidad. Ese siglo feliz oyó los acentos de los más nobles poetas castellanos, fray Luis de León, Herrera, Francisco de la Torre, Francisco de Figueroa, Arguijo, los Argensolas, Balbuena, Ercilla, Céspedes, Alcázar, Malón de Chaide, Santa Teresa de Jesús, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo,

---

(1) Boscán mismo reconoció que él no hubiera perseverado en su combatida empresa á no haberle sostenido el célebre Garcilaso. «Mas esto no bastara, dice, si Garci-Laso, con su juicio, en la opinión del mundo tenido por regla cierta, no me confirmara.»

Jáuregui, Góngora, y otros astros de inferior magnitud en aquella brillantísima constelación de claros ingenios. Basta esta simple lista de tanto nombre glorioso en las letras, autores de obras inmortales, compuestas en los metros italianos introducidos por Boscán y Garcilaso, para comprender y aplaudir tan acertada reforma.

Juan de la Cueva, en su *Ejemplo Poético*, con el exagerado amor patrio que distingue á los españoles y que nosotros de ellos hemos heredado, dice, hablando del *verso italiano*, como desdeñosamente se le llamó en los dias de Boscán:

El Provenzal antiguo, el sacro Ibero
en este propio número cantaron
antes que de él hiciera el Arno impero. (1)

---

(1) Saavedra Fajardo, en su *República Literaria*, afirma que el Petrarca tomó algunos versos del poeta valenciano Ausias March. Corrió como muy válida esta especie, que hasta hoy suele repetirse, á pesar de que Tassoni y Muratori probaron todo lo contrario.

Sin entrar en grandes disquisiciones, para desvanecer del todo la temeraria afirmación de Saavedra Fajardo basta saber que el Petrarca es anterior á Ausias March. El cantor de Laura, en efecto, nació en Arezzo el año de 1304 y murió en 1374, mientras que de Ausias March, se sabe que escribía durante el pontificado de Calixto III, es decir, de 1455 á 1458, año este último en que murió el marqués de Santillana, quien lo menciona en su célebre *Proemio*, ó carta al Condestable de Portugal.

La acusación contra el Petrarca no tardó en renacer. Otros escritores, como Ximeno en la *Biblioteca Valentina*, dicen que el Petrarca tomó algunos versos, no de Ausias March, sino de Mosén Jordi, poeta valenciano del siglo XIII.» Hoy, dice un escritor moderno, se da por enteramente averiguada la falsedad de este célebre hecho literario, nacido de una equivocación, y acaso en parte de una superchería.»

La equivocación la explicaba ya Argote de Molina en su discurso sobre la poesía castellana, y ella consiste en que hubo dos trovadores del mismo nombre. El uno Mosén Jordi *del Rey*, caballero cortesano de don Jaime el Conquistador, que se halló con él en el pasaje de Ul-

El Dante y el Petrarca lo ilustraron.

. . . . . .

Primero fué el marqués de Santillana,
quien lo restituyó de su destierro
y sonetos dió en lengua castellana.

Y si el sacro Ibero tuvo este fertilísimo metro ¿por qué lo dejó pasar sin comprenderlo ni aprovecharlo?—Porque á los españoles les sonaba mal; porque no lo com-

---

tramar, en 1250, y el otro Mosén Jordi de San Jordi, de la primera mitad del siglo XV, coetáneo del marqués de Santillana y posterior al Petrarca, á quien imitó en realidad. Cotejando los versos de Mosén Jordi con los del Petrarca, salta á la vista que los unos son traducción de los otros. Los valencianos dijeron: Nuestro Jordi es del siglo XIII y el Petrarca del XIV, luego, está claro que el Petrarca tomó de Jordi; pero, la crítica les sale al paso, y les dice: "El Jordi, autor verdadero de los versos en cuestión, es del siglo XV y el Petrarca de lsiglo anterior; luego, está claro que Jordi tomó del Petrarca", y esta es la verdad.

En el *Cancionero de París*, de poetas catalanes de los siglos XIV y XV, están los versos que Mosén Jordi de San Jordi tradujo del Petrarca. En realidad, poco significan, y no valen la tinta que se ha gastado en disputárselos.

En el *Cançoner d'Amor*, M. S. en folio del siglo XV, que existe también en la Biblioteca Real de París, se mencionan cuatro trovadores catalanes ó valencianos, apellidados March, á saber: Mosén Arnau, Pero Ausias, Ausias y Jaime.

Pedro March, según Fuster, murió en 1413, y otros lo hacen más antiguo. *Pero March, el viejo*, lo llama el marqués de Santillama en su *Proemio*. Supone Ochoa que éste fué el padre de Ausias y hermano de Jaime, quien vivía en 1397, y es autor de las *Concordancias*, especie de arte de trovar con floresta de rimas. Ausias March, el más famoso de ellos, es del siglo XV, del tiempo del rey don Juan II.

En el mismo *Cancionero* se registran poesías de tres Jordi. Fuster, en la *Biblioteca Valentina* (pág. 2), es quien distingue los Jordi que dieron lugar á la equivocación antes mencionada, y llama al uno Jordi *del Rey* (del siglo XIII) y al otro Jordi *de San Jordi* (siglo XV). Entre ambos está el Petrarca; el segundo de éstos lo imitó en versos que se atribuyen al primero de ellos. Eso es todo.

prendían; porque, acostumbrados sus oídos á los metros menores, sobre todo al verso redondillo, y á los alejandrinos y de arte mayor, cadenciosos, acompasados, graves con su cesura al medio, se resistían naturalmente á la armonía nueva del endecasílabo, tan variado en sus cortes, y que demandaba una nueva adaptación del oído á sus condiciones nuevas, y otra educación musical distinta de la conocida. Hoy mismo, después de cuatro siglos próximamente, el endecasílabo no es popular.

No se le comprendió al principio, y hubo de repugnársele, y por eso mismo el marqués de Santillana no tuvo secuaces en la empresa de introducir el soneto en la poesía de Castilla.

El endecasílabo, como lo hemos dicho, necesitó del contacto mayor con la Italia, del empeño de Boscán y de la encantadora dulzura y maestría con que lo manejó Garcilaso, para aclimatarse en España, donde en breve debía cambiar la faz de la poesía.

El mismo Cristóbal del Castillejo, su tenaz opositor, llega á decir, como quien se bate en retirada:

Juan de Mena como oyó
la nueva trova polida,
contentamiento mostró,
caso que se sonrió
como de cosa sabida,
y dijo: según la prueba
once sílabas por pie,
no hallo causa por qué
se tenga por cosa nueva,
pues yo también las usé.

Pero, también es certísimo que el endecasílabo yámbico, aunque conocido, antes de Boscán fué rarísima vez

usado en España, y hoy es el gran verso, el lujo de nuestra poesía.

II

Entremos ahora de lleno al estudio de este nobilísimo verso, tan variado en su estructura, cortes, acentos y cadencia, para darnos cuenta cabal de su mecanismo y sus condiciones de melodía.

Descomponiéndolo en sus elementos, de dos en dos sílabas, vemos que consta de cinco cláusulas yámbicas (1), con acentos en las sílabas pares.

Tomemos este endecasílabo de Quintana, y dividámoslo en cláusulas.

Eterna ley del mundo aquesta sea

Etér–na ley– del mún–do aqués–ta sé–a
2 4 6 8 10

Tal es la forma típica del endecasílabo yámbico: consta de cinco cláusulas bisilábicas, cada una de ellas con acento en la segunda. Como la quinta cláusula termina en sílaba acentuada, el verso gana otra, y de ahí el que teniendo cinco cláusulas pares sea de once sílabas. Sus

---

(1) La cláusula yámbica ó *bisegunda*, consta de dos sílabas, con acento en la segunda, como, por ejemplo *clavél*, *ombú*, *cayó*, *rubí*, *jamás*. Gráficamente he representado esta cláusula así: —|'— 2 y el yámbico endecasílabo, compuesto de cinco de estas cláusulas, de la manera siguientes:

—|'— 2 —|'— 4 —|'— 6 —|'— 8 —|'— 10 —|

La última marca representa la sílaba que gana el verso por ser la décima sílaba aguda ó acentuada.

acentos rítmicos corresponden á las sílabas 2, 4, 6, 8 y 10; pero, no todos ellos son esenciales. Fuera del de la décima, los demás pueden faltar, aunque no todos á la vez; y como accidentalmente pueden emplearse acentos *arrítmicos* (1), con tal que el ritmo se sostenga, resulta una variedad grande de combinaciones, aumentada con los cortes diversos que en este verso ocurren á cada paso.

Los acentos (2) *rítmicos* caen sobre las sílabas pares: 2, 4, 6, 8 y 10.

---

(1) *Arrítmico*, quiere decir *no rítmico*, y se compone de la palabra *rítmico* y de la partícula privativa *a*. Como *áptero* (sin alas), *acéfalo* (sin cabeza), *anormal*, (lo que *no es* normal), así acento *arrítmico*, significa que *no es rítmico*. Las reglas piden homología de origen en las partes de un vocablo compuesto, como telegrama, kalograma y no *cablegrama*; nobstante, en el caso actual, por razones de eufonía y claridad, me siento inclinado á decir acento *no-rítmico*, en vez de *arrítmico*, aun cuando peque á sabiendas contra la regla de composición.

(2) «*Acento* es la mayor intensidad con que se hiere determinada sílaba al pronunciar una palabra.» (*Gramática* de la Academia.)

En la métrica moderna la *sílaba acentuada* ha reemplazado á la *sílaba larga*, ó de doble tiempo, de los griegos y latinos.

Acentos rítmicos son los destinados á marcar el ritmo. De éstos, unos son indispensables ó *esenciales*, y otros pueden faltar.

Acentos arrítmicos ó *no rítmicos*, son los que caen fuera de los rítmicos.

Acentos antirrítmicos son los que contrarían y perturban el ritmo.

Ejemplos:

En el endecasílabo yámbico,

Son *rítmicos* los acentos de las sílabas pares, 2, 4, 6, 8 y 10.

Son *esenciales* los de la 6.ª y 10.ª, ó bien los de la 4.ª, 8.ª y 10.ª

Son *arrítmicos* los de las sílabas impares, 1, 3, 5, 7 y 9.

Son *antirrítmicos* { El de la 5.ª antes de la 6.ª, en la 1.ª estructura.
El de la 3.ª antes de la 4.ª, en la 2.ª id.
El de la 7.ª antes de la 8.ª, en la 2.ª id. }

Don Andrés Bello llamó *antirrítmicos* ó *accidentales* los acentos no

Los *a-rítmicos* caen sobre los impares: 1, 3, 5, 7 ó 9.

Las pausas pueden ser 9, tantas como espacios hay entre sílaba y sílaba, de la 1.ª á la 10.ª Aunque hay endecasílabos que carecen de este corte ó pausa, de ordinario tienen uno solo, y dos ó más por excepción.

Con estos elementos, y sin tomar en cuenta las combinaciones de letras, se comprende la gran variedad que

---

rítmicos. Siguiendo al maestro, propuse los mismos nombres en mi *Métrica*, aunque reservando el de *antirrítmicos* para aquellos que contrarían el ritmo.

Así, en el caso de nuestra vieja canción nacional, escrita en decasílabos anapésticos, que deben ir acentuados en las sílabas 3, 6 y 9, hay estos dos versos:

Dúlce pá | tria recí | be los vó | tos
Ó el así | lo contrá | la opresión |

"El acento de *dúlce* es suave, digo en mi *Métrica*, y no destruye la armonía, mientras que el de *cóntra*, en la segunda cláusula del último verso, es insoportable, y nos obliga á pronunciar *contrá*, para conservar la cadencia rítmica. Yo llamaría al primero *accidental*, y *antirrítmico* al segundo."

Don Andrés Bello, de quien tomo estos nombres, aunque variándolos en su aplicación como se ve, publicó su tratado de *Métrica* en 1835, y un oscuro doctor cochabambino, que, de un extractador de Bello ha extractado una metriquilla con más de treinta años de posterioridad, reclama para sí el invento del nombre de acentos *antirrítmicos* ó *accidentales*, y me acusa de haberlo plagiado porque yo los uso, como todo el mundo los usa en Chile, siguiendo al maestro.

Hoy, con mejor acuerdo, varío mis denominaciones, y así evitaré, en parte siquiera, los enojos del divertido doctor, que desde lejos me ha hartado de improperios, después de haberme plagiado.

El distinguido académico don Eduardo Benot ha propuesto otras denominaciones que importa conocer.

Él llama *obligados* ó *constituyentes* aquellos de los acentos rítmicos que son *esenciales; potestativos* ó *supernumerarios*, los de libre elección, sean rítmicos ó nó; y *obstruccionistas* los que yo llamo *antirrítmicos*, ó contrarios al ritmo.

puede darse al endecasílabo, dentro de su unidad, representada por las dos estructuras á que forzosamente se ajusta todo buen verso de este metro.

La PRIMERA ESTRUCTURA lleva acentos en las sílabas 6 y 10.

Ejemplos:

—Árbitro de la páz y de la guérra.—QUEVEDO, OLMEDO.
6 10

—Vuelven á ser ribéras las ribéras.—QUEVEDO.
6 10

—La casa para el César fabricáda,
6 10

¡ay! yace de lagártos vil moráda.—R. CARO.
6 10

La SEGUNDA ESTRUCTURA lleva acentos en la 4.ª, 8.ª y 10.ª sílabas, y además tiene una cesura que divide el verso en dos hemistiquios desiguales, siendo el primero un tetrasílabo agudo ó bien un pentasílabo grave.

Ejemplos:

Lláma á la líd | la temerária trómpa.
1 4 8 10

Prisiones són | do el ambicióso muére.—RIOJA.

Simples corderos | que degüellan lobos.—QUEVEDO.

Todas matronas | y ninguna dama.—ID.

En la primera estructura suele ir acentuada la 2.ª sílaba, y puede haber cesura después de la 6.ª, cuando ella es final de dicción; pero ello no siempre sucede.

Ejemplos:

Si la sexta es final, | habrá cesura:
no la exige en rigor esta estructura.

Ahora, dentro de estas dos estructuras, como lo haremos ver, cabe una grandísima variedad de endecasílabos,

y fuera de ellas dudamos que los haya aceptables; y así se verifica en este verso que, dentro de la unidad rítmica sean inagotables sus cadencias y melodías, aún sin tomar para nada en cuenta las combinaciones sin número á que se prestan las vocales y consonantes entre sí.

Como mejor que nada predica el ejemplo, traeremos algunos á la vista, que evidencien la variedad de cortes y de acentos de que es suceptible el endecasílabo. Procediendo con método, mostraremos primero las *cesuras* ó *cortes*; en seguida el endecasílabo yámbico bajo su forma típica, ó sea con todos sus acentos rítmicos; después, presentaremos cuadros de endecasílabos de la primera estructura con variadísima acentuación, y de la segunda, y de ambas á la vez. Más adelante nos ocuparemos de otras estructuras curiosas en que intervienen los acentos *a-rítmicos* y *anti-rítmicos*, ó se combinan los del endecasílabo yámbico con los del dactílico, y de ciertas particularidades que á su tiempo se verán, como alcance la paciencia para seguirme y escucharme.

Comencemos por las pausas, que Bello impropiamente llama *cesuras*, y advirtamos que ellas no son sino las pausas ortográficas, con excepción del corte característico de la segunda estructura. En los ejemplos que siguen se verá que la pausa, correspondiendo al signo ortográfico, va cayendo sucesivamente después de las sílabas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9.

1.—No; | nunca esperes abatir mi orgullo.
2.—Mira!.. | dos soles al oriente lucen.
3.—Infame, | cara á cara le diría.
4.—Capitanes, | alzad vuestros pendones.
5.—Rotas columnas, | destrozados arcos.

6.—Rotas columnas son, | arcos partidos.
7.—¿Dónde estas, amor mío? | ¿dó te escondes?
8.—¿Qué pretendes de mí? dilo... | —¡Salvarte!...
9.—¿Piensas acaso que me humille? ¡Nunca! (1)

Este corte depende, pues, casi exclusivamente de las pausas ortográficas, y no de exigencias métricas; y, como en cada verso pueden ocurrir dos ó más pausas ortográficas, puede el verso tener más de un corte, lo que contribuye á su variedad y multicadencia.

Ejemplos:

—Breve bien, | caro pasto, | corta vida.—M. DE AMÉSCUA.
—Hambre, | dolor, | gemido, | pena, | invierno,
pobreza, | enfermedad, | pecado, | infierno.—FR. LUIS DE LEÓN.

Á veces la simple variación de una coma altera el verso.

Ejemplos:

Noche, lóbrega noche, eterno asilo.—GALLEGO.
Noche lóbrega; noche, eterno asilo...

No más por Dios, no más por Dios, te ruego...—FR. LUIS.
No más por Dios, no más; | por Dios, te ruego.

***

Veamos ahora el endecasílabo yámbico bajo su forma típica, es decir con acento en todas las sílabas pares, y no en otras.

---

(1) Entre las dos últimas sílabas no puede haber pausa, pues que si la hubiera, ella separaría un monosílabo, y ese monosílabo al final del verso sería agudo, y, por tanto equivalente á dos sílabas, que agregadas á las diez anteriores formarían un verso de doce sílabas, y no un endecasílabo.

En los primeros tiempos del encasílabo castellano y aún en el Siglo de oro, rara vez se le encontraba bajo esta forma típica, á no ser en especies de enumeraciones de un martilleteo poco agradable al oído, que, por lo mismo, debe evitarse.

Ejemplos:

2 4 6 8 10
—Timón, enténa, mástil, pópa y frénte.—ARGENSOLA.
—Derríba, rómpe, hiénde, párte y máta
trastórna, arrója, opríme, estrélla, asúela.—ESPINEL.
—Un día púro, alégre, líbre, quiéro.—FR. LUIS DE LEÓN.
—Hay ótra, fálsa, ansiósa, tórpe y viéja
amiga de sonaja y morteruelo.—CERVANTES.
—La mála yérba al trígo ahóga, y náce
en lugar suyo la infeliz avena.—GARCILASO.
—Oyóse en ésto el són de una cornéta
y un trápa, trápa, apárta, afuéra, afuéra,
que viene un gallardísimo poeta.—CERVANTES.
—Al prádo, y háya, y cuéva y mónte y fuénte,
y al cielo desparciendo olor sagrado,
rindo por tanto bien gracias eternas.—F. DE LA TORRE.
—El sácro múro, honór de Hespéria y fáma.—HERRERA.
—Que blándas tiénde y rómpe el Pónto en Chío.—RIOJA.
—¡Oh Sol! y... por ti viven
y acción, salúd, placér, beldád, recíben.—OLMEDO.
—Arcos, tëatros, cúpulas, colunas
palacios, templos, muros, puertas, baños...—LOPE DE VEGA.

La proximidad de los acentos, como se encuentran en el endecasílabo yámbico completo, es perjudicial á la melodía; pero, aun bajo esta forma el verso heroico es susceptible de gran variedad y dulzura. Menos monótonos, más naturales y fluídos pueden hacerse estos versos con los mismos acentos, con tal de hacer menos frecuentes las pausas de sentido, y cuidar más de la armonía literal.

Ejemplos:

ENDECASÍLABOS TÍPICOS

(2—4—6—8—10)

—Do están ahora, aquellos claros ojos...—GARCILASO.
—Por ti la verde hierba el fresco viento...—ID.
—El labio imprimo, y donde toca ardiente...—CIENFUEGOS.
—La más amable y bella
que al viento dió jamás sus hebras de oro.—JÁUREGUI.
—Del bien perdido al fin, ni sombra queda.
—El llega, y abre y mira: nadie espera.
—El cielo estaba gris, el césped frío.
—El bosque, el verde bosque, sueña y ama.
—Inmenso mar, tus ondas blando enfrena,
sin dar lugar á nuevo llanto y pena.

No todos estos acentos son indispensables: omitidos algunos y reemplazados otros por acentos accidentales, el endecasílabo adquiere la soltura, ligereza, gracia y variedad que le han dado preponderancia entre los metros modernos de las lenguas neo-latinas.

Para formarnos una idea más clara de la riqueza y fecundidad inagotable de este verso, veamos algunas de sus variantes, debidas á la diversidad de acentos, dentro de cada una de sus dos estructuras.

PRIMERA ESTRUCTURA

(Acentos en 6.ª y 10.ª)

6—10 —Á la tranquilidad tiranizada.
B. ARGENSOLA

1—6—10 —Lauros de Salamina y de Platea.
QUINTANA

2—6—10 —Dichoso el corazón enamorado.
STA. TERESA DE JESÚS

3—6—10 —Luminosa pirámide levanta.
HEREDIA

4—6—10 —La militar, valiente disciplina.
QUEVEDO

1—3—6—10 —Mira mármoles y arcos destrozados.
R. CARO

1—4—6—10 —Cobran verdor los sauces acopados.
JÁUREGUI

2—3—6—10 —Llorad, naves del mar, que es destruída...
HERRERA

2—4—6—10 —En torno van del carro esplendoroso.
OLMEDO

2—5—6—10 —Y sólo el valor ínclito sublima.
ARRIAZA

1—6—7—10 —Flérida para mí, dulce y sabrosa.
GARCILASO

2—6—7—10 —La Patria y el honor, últimos restos.
M. DE LA ROSA

2—6—9—10 —Al regalado son de la voz tierna.
F. DE LA TORRE

3—6—9—10 —Á la atónita Grecia narró un día.
M. DE LA ROSA

1—2—4—6—10 —Ven, pues, serrana mía, y no te escondas.
VILLEGAS

1—3—6—7—10 —Joya fué la virtud pura y ardiente.
JÁUREGUI

1—4—6—7—10 —Raya, dorado sol, orna y colora...
GÓNGORA

2—4—5—6—10 —¿Por qué en amor, cuál antes, no se enciende?
MORA

2—4—6—7—10 —Mi vista hirió tu luz, dulce hermosura.
QUINTANA

1—3—4—6—7—10 —Ave ó pez, sombra ó flor, nube ó estrella.
C. A. SALAVERRY

SEGUNDA ESTRUCTURA

(Acentos en 4.ª, 8.ª y 10.ª; cesura)

4—8—10 —Al solitario | cazador espanta.
HEREDIA

1—4—8—10 —Puesta en silencio | y en temor la tierra.
HERRERA

2—4—8—10 —Oyendo el son | de las parleras aves.
LOPE DE VEGA

1—2—4—8—10 —Tú, mudo esposo | de la noche umbría.
QUINTANA

1—4—5—8—10 —Tiembla la luz | sobre el cristal sombrío.
BALBUENA

1—4—7—8—10 —Déspotas fueron que allí mismo alzaron.
2—3—4—8—10 —¡Jamás, nó, núnca me verás rendida!...
¡Antes que mi honra perderé la vida!

Lejos estamos aún de haber agotado las combinaciones acentuales, sin duda más escasas en la segunda estructura, que está sometida á mayor número de condiciones. Si reunimos ahora ambas estructuras, aunque una de ellas siempre prevalecerá en cada verso, tendremos nuevas formas, todas distintas de las anteriores. En ellas entrarán juntos los acentos de las sílabas 6.ª y 8.ª

COMBINACIÓN DE AMBAS ESTRUCTURAS

(Acentos en 6.ª, 8.ª y 10.ª)

6—8—10 —De la setentrional playa remota.
CIENFUEGOS

2—6—8—10 —El dulce lamentar de dos pastores.
3—6—8—10 —En la fría, desierta y dura tierra.
GARCILASO

4—6—8—10 —Constitución robusta y pecho fuerte.

1—2—6—8—10 —Ven, virgen de mi amor, mi dulce encanto.

1—3—6—8—10 —Dulces guerras de amor y dulces paces.
GÓNGORA

1—4—6—8—10 —Salgo al ameno valle, subo al monte.
JOVELLANOS

2—3—6—8—10 —Faltar pudo su patria al grande Osuna.
QUEVEDO

2—4—6—8—10 —Un día puro, alegre, libre quiero.
FR. LUIS DE LEÓN

2—5—6—8—10 —Desprecia el varón sabio á la fortuna.
QUEVEDO

3—6—7—8—10 —Eres tú para mí, luz, aire y vida.

1—2—4—6—8—10 —¿Quién pudo en tanto horror mover el plectro?
MORATIN

1—3, 4—6, 8—10 —Breve bien, caro pasto, corta vida.
MIRA DE AMESCUA

1—3—5—6—8—10 —Cuyo inmenso mar cerca el orbe y baña.
HERRERA

1—2—5—6—8—10 —¡Cuán pobres y cuán ciegos, ¡ay! nos dejas.
FR. LUIS DE LEÓN

1—3—6—7—8—10 —Oro, tesoro y paz, bien, gloria y vida.
LOPE DE VEGA

En esta variedad dentro de la unidad del ritmo, cabe aún considerar la diferencia que puede haber entre dos endecasílabos de igual acentuación, en razón de otros accidentes métricos, como son las pausas, la combinación de vocales y consonantes, y la acentuación ideológica y patética de las frases. Así, por ejemplo, los siguientes versos, parangonados de dos en dos, se verá que tienen la misma acentuación y distinta cadencia y melodía.

1 Tuve bien, fácil viento, leve espuma. — MIRA DE AMESCUA.
2 Donde está el bien perdido? Dó el encanto?—MORA.

1 —¿Íbate tanto en perseguir las fieras?—GARCILASO.
2 —Himnos sin fin al bienhechor del mundo.— QUINTANA.

1 —Bella si cruda, bella esquiva y bella.—F. DE LA TORRE.
2 —Salgo al ameno valle, subo al monte.—JOVELLANOS.

1 —Cobran verdor los sauces acopados.—JÁUREGUI.
2 —Fin á mis gustos, gusto á mis amores.—VILLEGAS.

1 —La militar, valiente disciplina.—QUEVEDO.
2 —Sus escogidos príncipes cubrieron
los abismos del mar.—HERRERA.

Mas, esta comparación que conviene hacer para ejer-

citar el oído, mejor que en dos versos resaltará en muchos de la misma acentuación, aun cuando tomemos uno de los tipos más sencillos, como, por ejemplo, el que acentúa las sílabas 2, 6, 10, y aunque carezcan casi de cortes interiores.

Devora los torrentes despeñados.—HEREDIA.
Viniendo, reverdece mi alegría.—GARCILASO.
Que al aire desplegada va ligera.—FR. LUIS DE LEÓN.
Saliendo de las ondas encendido.—GARCILASO.
Y dulce primavera deseaba.—ID.
Cantando las hazañas españolas.—QUINTANA.
Los líquidos aljófares del río.—JÁUREGUI.
En ásperos peñascos quebrantado.—HEREDIA.
Furioso vendabal embravecido...
Al reino de la Aurora descendía...

Cervantes solía dar preferencia á esta acentuación sencilla y suave que acaso se avenía mejor á su índole.

2—6—10 Las yerbas su virtud le presentaban,
2—6—10 los árboles sus frutas y sus flores,
2—6—10 las piedras el valor que en sí encerraban
2—4—6—10 el santo amor castísimos amores.

Espronceda, en su *Canto á Teresa*, tiene octavas enteras en que prevalece esta forma:

Gorjeaban los dúlces ruiseñores,
6
el sol iluminába mi alegría,
6
el aura susurrába entre las flores,
6
el bosque mansaménte respondía,
6
las fuentes murmurában sus amores...
6
¡Ilusiones que llóra el alma mía!
6
¡Oh! cuán süave resonó en mi oído
8
el bullicio del múndo y su ruído!
6

No obstante, la índole de su verso se aviene mejor con la segunda estructura.

Yo, desterrado | en extranjéra playa,
8
solo y perdido | en la arboléda umbría,
8
oír pensaba | el armonióso acento
8
de una mujer | al suspirár del viento.
8

Quintana, para sus versos vibrantes, robustos y sonoros, buscaba de preferencia los endecasílabos de la segunda estructura, y los solía recargar de acentos, cuando no hallaba uno vigoroso que descollara sobre los demás.

—Ambos gimiendo para siempre huyeron	1—4—8—10
como la peste y las borrascas huyen.	1—4—8—10
—Nuestro torpe letargo y ciego olvido.	1—3—6—8—10
—¡Patria! nombre feliz, numen divino.	1—3—6—7—10
—Himnos sin fin al bienhechor del mundo.	1—4—8—10
—Todo á humillar la humanidad conspira.	Id.
—Rompe el silencio de la eterna tumba;	Id.
rómpele y torna á defender tu España.	Id.
—Tajo profundo, que en arenas de oro	Id.
la rubia espalda deslizando, llegas	2—4—8—10
el pie á besar de la imperial Toledo.	Id.

Mas, empleaba con igual maestría los de la primera estructura.

—Lívidos por el aire aparecieron.	1—6—10
—Láuros de Salamina y de Platea.	Id.
—Virgen del mundo, América inocente.	1—4—6—10

El poeta imprime el sello de su estilo á sus versos, y mejor que á ningún otro al endecasílabo, que encierra en sí tantos elementos de variedad. Nadie que conozca á los poetas españoles confundirá á Boscán con Garcilaso,

á Quevedo con Francisco de la Torre, á Rioja con Fray Luis de León, á Quintana con Espronceda, ni á Zorrilla con Bécquer, ni á Bécquer con Campoamor, ni á Campoamor con Núñez de Arce. Á veces basta un solo verso para descubrir y caracterizar al autor.

No cerraremos este capítulo sin poner algunas breves muestras de la manera como nuestros grandes poetas manejaron el endecasílabo, cogidas al pasar en los jardines del Parnaso castellano, mas en nada inferiores á las flores más bellas de la versificación italiana. Ya que he presentado ejemplos en versos aislados, menester es que los complete presentándolos con su natural enlace en la estrofa, que es como deben verse para mejor estimarlos.

¿Cuándo, en valle florido, espeso, umbroso 1—3—6—8—10
metí jamás el pie, que del no fuese 2—4—6—8—10
cargado á ti de flores y oloroso? 2—4—6—10

GARCILASO

Por ti la verde hierba, el fresco viento 1—4—6—8—10
el blanco lirio, y colorada rosa 2—4—8—10
y dulce primavera deseaba. 2—6—10

GARCILASO

Sale el dorado sol, la mar se altera 1—4—6—8—10
tiembla la luz sobre el cristal sombrío; 1—4—5—8—10
y de su barro el caluroso aliento 4—8—10
el bajo suelo humea, y arde el viento. 2—4—6—8—10

BALBUENA

La dulce boca que á gustar convida, 2—4—8—10
amantes, no toquéis, si queréis vida, 2—6—9—10
que entre un labio y el otro colorado 2—4—6—10
amor está de su veneno armado, 2—4—8—10
cual entre flor y flor, sierpe escondida. 2—4—6—7—10

GÓNGORA

Ven, pues, serrana, ven, y no te escondas, 1—2—4—6—10
serás, con ser esposa de este río, 2—4—6—8—10
Tetis feliz de las mejores ondas, 1—4—8—10

que bajan á dar lustre al mar sombrío; 2—6—8—10
mira que es justo que al amor respondas 1—4—8—10
con dulce agradecer, no con desvío. 2—6—10

VILLEGAS

Dejémosle pasar, como á la fiera 2—6—10
corriente del gran Betis, cuando airado 2—6—10
dilata hasta los montes su ribera. 2—6—10

RIOJA

Y la bella elegancia
que gentiles los álamos despliegan, 3—6—10
cuando las auras del abril los mecen, 1—4—8—10
cuando las lluvias del abril los riegan. 1—4—8—10

QUINTANA

Contribuye la rima á la variedad del verso, y no poco el que los finales sean graves, agudos ó esdrújulos, ya libremente, ya en metódicas combinaciones.

¿Por qué con falsa risa
me preguntáis, amigos,
el número de lustros que cumplí,
y en la duda indecisa,
citáis para testigos,
lo que huyeron á prisa
crespos cabellos que en mi frente vi?—MORATÍN.

¿Quién eres tú, lucero misterioso,
pálido y triste entre luceros mil,
que cuando miro tu esplendor dudoso
turbado siento el corazón latir?—ESPRONCEDA.

Vedlos cuán firmes á la muerte marchan
y el noble ejemplo de morir nos dan;
sus cuerpos yacen en sangrienta pira,
sus almas libres al empíreo van.—ARRIAZA.

Tú, que naciste á orillas del Atlántico
preciosa virgen, flor de Calamar,
y que te aduermes al mugir monótono
de las ondas innúmeras del mar. . .—GERMÁN GUTIÉRREZ.

———

Llegó del Sena á las revueltas márgenes
y á recibirlo sus audaces águilas
surgieron otra vez.
Y los reyes temblaron ante el ínclito
dominador del mundo, cuya atlética
mano sobre ellos fué.

Esa flor, mensajera de mi súplica,
tocó tus labios húmedos,
y, en elocuente réplica,
por tu mano, tú misma, tú, pusístela
cerca de tu ardoroso corazón;
y vi en tus ojos el flamear espléndido
con que lucen los astros y el amor.
De ti me alejé trémulo;
no quise que notaran mi emoción,
¡y, aquella misma noche, dulce Flérida,
en el ojal de un frac miré mi flor!

*
* *

Si conservara el verso invariablemente todos sus acentos rítmicos, luego degeneraría en monótono, y haría el efecto del piano mecánico, de irreprochables sones medidos á regla y compás, pero donde no palpita el nervio humano á impulsos del sentimiento. Las pequeñas variaciones en la acentuación rítmica, al parecer insignificantes, los rápidos cortes cesurales y los de sentido, las vocales que concurren, las consonantes que las avaloran, las sílabas que se armonizan ó se chocan y repiten, los hiatos y las sinalefas, las diéresis, sinérisis y aliteraciones, constituyen el secreto encanto del verso, y revelan la personalidad del poeta.

Esos pequeños accidentes son el nervio humano, que, sin alterar el ritmo, permiten variar la cadencia del verso al infinito, y producen dentro de la inquebrantable

unidad estructural, la apetecida, halagadora variedad en los adornos y detalles. Ellos son el alma de la versificación.

Pero es menester cuidar que la libertad no degenere en licencia, que el uso no caiga en el abuso, que la belleza no se torne en censurable defecto, como sucederá si los acentos accidentales ó no rítmicos sofocan ó apagan á los que debía marcar la cadencia, y si chocan unos con otros, por estar malamente colocados en sílabas vecinas, como en este pésimo verso de Maury:

Vuela fug*íz*, *tí*mida corsa vuela.
4 5

Sostenía este poeta y preceptista que debe evitarse siempre la juntura ó concurrencia de dos acentos, y esto se aconsejaba ya desde el tiempo de los trovadores. En las *Flores del Gay saber*, en efecto, se llama *colisión* tal concurrencia de acentos, y se la compara con el choque ingrato de dos personas que riñen y hablan á un tiempo. *(Cum fan doas personas quan se contendo interlor.)*

Según como sea la concurrencia será el efecto que produzca, unas veces chocante y otras agradable. El empleo de los acentos no rítmicos lleva con frecuencia al choque, y, por tanto, ahora que del uso de esos acentos en el endecasílabo vamos á ocuparnos, es el momento de fijar las condiciones en que tales colisiones pueden permitirse y en las que deben evitarse.

Más soportable que el verso de Maury, recién citado, es este otro de Arriaza:

Y sólo al val*ór ín*clito sublima
5 6
con inmortal memoria.

Y nada de chocante encuentro en estos otros endecasílabos con acentos concurrentes en diversos parajes:

—Aquel, en quien su amor la vestál púso.
6 10

—Joya fué la virtúd, púra y ardiente.—QUEVEDO.
6 7

—Faltár púdo su patria al grande Osuna.—Id.
2 3

Lo que es más raro en castellano y de cierta dureza inevitable, es el concurso de tres acentos, como en los siguientes ejemplos puede verse:

—¡Jamás, nó, núnca me verás rendida;
2 3 4

antes que mi honra, perderé la vida!

—Así tu amistád és, mísero Creso.
5 6 7

—Ráyos de óro, mar*fíl*, s*ól*, *lá*zos vída.—F. DE FIGUEROA.
1 3 6 7 8 10

Y este otro idéntico:

—Óro, tesóro y p*áz*, b*ién*, gl*ór*ia y vída.—LOPE DE VEGA.
1 3 6 7 8 10

—Eres tú para mí, sól, lúz, encanto...
6 7 8

—Más tú, fuerza del már, tú, excélsa Tiro.—HERRERA.
6 7 8

—*Et je pleurais, seul, loin des yeux du monde.*—MUSSET.
4 5 6 8 10

De los acentos no rítmicos del endecasílabo, es decir, de los impares, el que cae en la 1.ª sílaba es muy grato al oído, como se nota en el sáfico, y por lo mismo ocurre con frecuencia; los de la 3.ª y 7.ª suelen ser de buen

efecto, sobre todo si no son concurrentes; el de la 5.ª casi siempre daña al ritmo, y, como el de la 9.ª, muy rara vez se emplea.

Veamos ejemplos de ellos en concurrencia con los acentos del ritmo:

—Dí, nóche negra, si pavor me inspiras.
1 2

—Cayó Róma infeliz, y en mudo asombro...
2 3

—Militár dígno de la antigua Esparta.
3 4

—Raya la lúz sóbre el nevado monte.
4 5

—Cuyo inmenso már cérca el órbe y baña...—Herrera.
5 6

—Cual entre flor y flór, siérpe escondida.—Góngora.
6 7

—Las maravillas de aquél árte canto.—Iriarte.
7 8

—Amantes, no toquéis, si queréis vída.—Góngora.
9 10

Estos acentos arrítmicos salen más suaves y son de mejor efecto cuando no se encuentran en concurrencia con los del ritmo:

—Dúlce vecino de la verde selva.—Villegas.
1

—De pacér olvidadas, escuchando...—Garcilaso.
3

Cuando dos acentos concurren, el primero debilita al segundo, y por eso son de mal efecto los que se anteponen á los acentos esenciales del verso. Así, en la Primera estructura del endecasílabo, no es admisible por antirítmico, el acento sobre la 5.ª; en la Segunda estructura perjudican los que caen en la 3.ª y en la 7.ª; y en ambas

el de la 9.ª, que tiende á debilitar el acento final del verso.

No sucede lo mismo cuando el arrítmico no debilita un acento principal y dominante en que se afirma el ritmo. Compárese, en apoyo de lo dicho, el diverso efecto del acento colocado sobre la 7.ª sílaba en los siguientes versos:

2.ª estruct.—Las maravillas de aquél árte canto. (Acento antirrít.)
7 8

1.ª id. —Campos de soledád, mústio collado. (Acento arrít.)
6 7

1.ª id. —¿Bajarás otra véz, nínfa celeste? (Id.)
6 7

1.ª id —Flérida para mí, dúlce y sabrosa. (Id.)
6 7

***

El endecasílabo de la Segunda estructura resiste más á la acción desquiciadora de los acentos antirrítmicos de que hablamos: si el acento de la 7.ª debilita al esencial de la 8.ª, se llenan, en cambio, las otras dos condiciones: la del acento sobre la 4.ª y la cesura después de la 5.ª silaba, que la caracterizan, y en ellas se sostiene el verso. No sucede lo mismo con el de la Primera estructura, pues si se debilita ó desvanece su condición única de existencia, que es el acento sobre la 6.ª, el verso al punto degenera ó desaparece. Por esta razón no puede haber endecasílabos yámbicos de la Primera estructura con acento en la 5.ª sílaba, á no ser en condiciones muy especiales (1).

---

(1) Estas condiciones se realizan en un gran verso de Rioja:

No son, pues, versos estos que Bello cita como tales, aun cuando los encuentra un poco *desapacibles:*

Estancia felíz, áura deliciosa.
5 6
El monstruo feróz, bráma enfurecido.
5 6

Cuando el verso pertenece á la Segunda estructura, el acento de la 5.ª pasa mejor; pero, con tal de que los acentos de la 4.ª y 8.ª estén bien marcados, y se haga la cesura donde corresponde:

¿Quién eres tú, | lúz misteriósa y pura
4 5 8
que el dúlce amór | sóbre mi frénte púso?
2 4 5 8 10

Qui donc es-tu, | *toi que dans cette vie...*—MUSSET.
2 4 5 7 8 10

Pero, nótese que esta acentuación, aunque correcta, casi siempre deja algo que desear. Parece que el acento

---

Dejémosle pasar como á la fiera
corriénte del *grán Bétis*, cuándo airádo
2 5 6 10
dilata hasta los montes su ribera.

El acento de *Bétis* es fuerte de por sí, y está robustecido por el
6
ritmo y la pausa marcada por la coma; en tanto que el acento de *grán*
5
que le precede, es débil y poco se hace notar. Además, el verso es de suyo lleno y vigorosamente acentuado, y por todas estas razones el acento de la 5.ª pasa casi inapercibido y prevalece el rítmico de la 6.ª

Otro ejemplo:

¡Ay! tu hogar está húmedo y sombrío.—OBLIGADO.
5 6

sobre la 5.ª produce una especie de languidez en el endecasílabo yámbico.

Cuán antirrítmico no es el acento de la 5.ª en este verso de Santiago Escuti Orrego, de ordinario tan experto versificador:

Y en soledád, líbre de váno estruéndo
4 5 8 10

En realidad, á mí no me suena como verso, y al leerlo digo sin querer *libré*, lo que equivale á trasladar ese descarriado acento á su lugar, que es propiamente sobre la 6.ª sílaba.

Cuando en el verso endecasílabo se introduce un vocablo esdrújulo, de manera que su acento cargue en la 5.ª sílaba ó en la 4.ª, no hay verso posible.

Bajaré impávido á la etérna noche.—JUAN C. VARELA.
3 5 8

Asciénde nítida al azúl la rima.—C. GUTIÉRREZ.
2 4 8

Y la razón es obvia: en ninguno de los dos casos se llenan las condiciones esenciales del endecasílabo, ya sea de la Primera ya de la Segunda estructura, á no ser que se lea

Bajaré impá | vido á la eterna noche.
Asciende ní | tidal azul del cielo.

No basta, pues, que el verso heroico tenga once sílabas; menester es que en él se cumplan las condiciones de la Primera ó de la Segunda estructura, marcando bien sus acentos esenciales, robusteciéndolos, si se puede, por

pausas ortográficas ó métricas colocadas después de ellos, y evitando que les precedan acentos accidentales, que los debilitan y son antirrítmicos.

¿Quién tendrá por verso éste de un principiante, que acabo de leer en un periódico?

Cuéntenos ustéd un cuénto, díce ótro;
1 5 7 9 10
—Sí, sí, abuelita, un cuento...

Aquí, todos los acentos (1, 5, 7 y 9) son arrítmicos, sin que haya uno sólo que afirme el ritmo yámbico de la composición. Si el de la 5.ª estuviera sobre la 4.ª, el verso sería un endecasílabo dactílico; pero tal como está, no es nada.

¿Y qué mucho que haga un mal verso el principiante, si el príncipe de los líricos castellanos, el insigne Garcilaso, cabeceó á veces sobre su dulce y grata lira?

De él cita don Andrés Bello este desgraciado verso si lo es:

Adiós, montáñas; adiós, vérdes prádos.
2 4 7 8 10

Don Andrés, *para dejar el oído satisfecho*, así modificó el pretendido verso:

Adiós, montáñas; adiós pátria, huyéndo
2 4 7 8 10
voy de vosotras...

Encuentro que ambas formas son igualmente inadmisibles, porque en ambas subsiste el mismo choque de acentos que destruye el ritmo. Sonará aquello como verso, cuando el acento de la 8.ª sílaba recobre su vigor.

Móntes, adiós!... Adiós, los vérdes prádos
1 4 6 8 10

de un amór infelíz, | múdos testígos.
3 6 7 10

Terminaremos este párrafo copiando unos versos perversos que el ilustre académico don E. Benot cita en su interesante estudio titulado *La Nueva Versificación por pies métricos.* (*España Moderna*, vol. XX, pág. 195.)

—La famosa ciudád; descollár tórres...
6 9 10

—Quien á la primér náda llamó cáos.
5 — 6 9—10

—De la sepulcrál lápida el volumen. (1)
5—6

—Calumnia tórpe y audáz honras quita. (2)
4 7 — 8

—El triunfál árco baldón fué de España.
3—4 7 — 8

Mal verso, susceptible de corrección.

—El triunfál árco fué baldón de España
3 4 6 8

Ó bien:

—Árco triunfál, que fué baldón de España.
1 4 6 8 10

* * *

Otra causa de flojedad en el verso proviene del empleo de palabras débilmente acentuadas, en los parajes correspondientes á los acentos esenciales del ritmo, y

(1) No es verso.
(2) Ni por los cerros de Úbeda.

eso ya he manifestado extensamente cómo se corrige (1), hasta donde es posible, por medio de una *cesura de compensación*, entendiendo por tal el corte que suele darse al verso con el fin de llenar el metro ó afirmar el ritmo.

—Lo menos *de* | lo que en tu ser cupiere.—GARCILASO.
—Oro te llamas, y *es* | dulce desvelo.—QUEVEDO.
—El suave olor, la *no* | vista belleza.—FR. LUIS DE LEÓN.
—He visto *ya* | cómo la edad ligera.—MORATÍN.

Pecan los versos por la acentuación, y rara vez por la medida; pecan más por el ritmo que por el metro. Es curioso que en la *Poética* de Masdeu se cite como modelo un endecasílabo mal acentuado, que es el siguiente:

Aflója un póco, oh dolór fiéro, aflója.—JÁUREGUI.
2 4 7 — 8 10

Y es más curioso aún que el mismo autor, como para predicar con el ejemplo, y cual muestra de su poético numen, dé un soneto en que se leen estas líneas:

Tan hórrida y diforme que Natura
de sólo vérla se congója y afrénta. (2)
2 4 8 10

JUAN F. MASDEU

En ocasiones un verso mejora con una ligera alteración en el orden gramatical. Con las mismas palabras alternadas, del mejor verso se hace una frase antimusical,

---

(1) Véanse mis *Estudios sobre la Versificación Castellana*, págs. 28 y siguientes.

(2) ¡Simple reunión de 12 sílabas!

y viceversa. Tomemos un ejemplo cualquiera para mostrar la flexibilidad de nuestra lengua en este sentido:

1 Mánsas tórtolas gímen en el bósque.
1 3 6 10

2 Tórtolas mánsas | en el bósque gímen.
1 4 8 10

3 En el bósque gímen | tórtolas mánsas.
3 5 7 10

4 Gímen en el bósque | tórtolas mánsas.
1 5 7 10

El primero de estos versos es un endecasílabo yámbico de la Primera estructura; el segundo es un sáfico; el tercero se compone de un hexasílabo y un pentasílabo, y tiene el mismo aire de los *asclapiadeos* de don Juan Gualberto González (1), y el cuarto es un dáctilo imperfecto, con acento en la 5.ª, en vez de tenerlo en la 4.ª de sus sílabas.

Cuando ocurren acentos antirrítmicos, como son los que se chocan debilitando los esenciales, conviene evitarlos, y así ganará el verso.

Aquel á quien su amor la infelíz niéga.
9 10

---

(1) Tipo de estos pretendidos *asclapiadeos*, de que nos ocuparemos en otra ocasión, es éste, que no suena mal:

Hasta los númenes, | dueños del mundo.

Se compone de dos adónicos juxtapuestos, el primero de los cuales es esdrújulo.

Tímidas tórtolas llenan el bosque,
ninfas y sátiros oyen su arrullo,
y aves y céfiros cantan al par.

Si el acento de la 9.ª, que choca con el de la 10.ª se traslada á la 8.ª el verso fluye fácil y lleno:

Aquel á quien su amor la ingráta niéga.
8 10

***

Muestras hemos dado del endecasílabo típico, de su variedad dentro de la Primera y de la Segunda estructura, y no pocas de los defectos de acentuación que es menester evitar. Agregaremos algunas observaciones aún sobre otros endecasílabos de distinto ritmo.

Ya hemos dicho que cuando el yámbico estaba en mantillas se le confundía y mezclaba con el dactílico, y eso mismo que acontecía en los orígenes de nuestra poesía sucede aún en la versificación francesa, en la cual el endecasílabo es un metro poco usado y un tanto rebelde á la índole de aquella lengua y á los oídos de aquel pueblo.

—Larmes du cœur par le cœur devorées (Dáctilo)
1 4 7 10
et que les yeux | qui les avaient pleurées (Yambo, 2.ª est.)
ne reconnaîtront pas demain!
—Je me disais qu'ici-bas ce qui dure. (Dáctilo)
1 4 7 10

A. DE MUSSET

En Boscán no es raro que ocurran dáctilos entre los endecasílabos yámbicos, como que la lengua recién manejaba el verso italiano.

En uno de sus sonetos se lee este dáctilo:

Cobrádo he miédo á cualquiér aventúra.
2 4 7 10

Y este otro que, según como se le divida, es yámbico ó dactílico:

—Trás ésto en vér que sóis | vos la que quiéro. (Yambo, 1.ª est.)
2 4 6 10

—Trás esto en vér | que sois vós la que quiéro. (Dáctilo)
1 4 7 10

Nótese que bajo la influencia de la pausa cesural se robustece el acento anterior y se fija el ritmo, el cual, á su vez, afirma los acentos que le corresponden. Así, en el primer ejemplo, el acento de *sóis* gana y el de *vós* desaparece; mientras que en el segundo ejemplo el acento de *vér* se entona, y, bajo la influencia del ritmo gana el de *vós*, debilitándose el que le antecede.

Hay versos endecasílabos que contienen á la vez los acentos característicos del yambo y del dáctilo (1), como los siguientes, distintos de los que antes hemos considerado:

—Tiémbla el jilguéro y tú, fiéra lo oprímes, { (Yambo, 1.ª est. y acentuación dact.)
1 4 6 7 10

con sin igual crueldád, bárbara níña.
4 6 7 10

—Déspotas fuéron, que allí mísmo alzáron, { (2.ª est. y acentos dact.)
1 4 7 8 10

tájo afrentoso por altár del puéblo. (Sáfico).
1 4 10

* * *

La generalidad de los endecasílabos castellanos tiene

(1) Acentos yámbicos: Primera estructura, 6.ª y 10.ª
Segunda estructura, 4.ª, 8.ª y 10.ª
Acentos dactílicos: 1.ª, 4.ª, 7.ª y 10.ª

tres ó cuatro acentos, no pocos cinco, y algunos hasta seis. De estos últimos hay una forma de corte antiguo, muy especial y digna de mención: tiene dos cesuras, como se ve en los siguientes versos, tomados de la celebrada canción de Mira de Amescua, que comienza:

"Ufano, alegre, altivo, enamorado."

—Bréve bién, | cáro pásto | córta vída.
1 3 4 6 8 10
—Muerta luz, | turbio sol | y flor pisada.
—Tuve bien, | fácil viento, | leve espuma.

No es extraño encontrar versos de esta especial estructura en Lope, Calderón y otros poetas. De Arguijo tenemos éste á la mano:

¡Sordo mar! ¡Tierra extraña! ¡Nuevo cielo!

En todos ellos el acento rítmico de la 2.ª sílaba está reemplazado por los accidentales de la 1.ª y 3.ª

Sin alterar en nada los acentos rítmicos, puede agregarse otro accidental, como en este verso:

Flór, frónda, yérba, sómbra y áura suáve.
1 2 4 6 8 10

Estos endecasílabos son raros en castellano, como lo son los que siguen, con tres acentos rítmicos y tres que no lo son.

Ráyos de óro, marfíl, sól, lázos, vída.
1 3 6 7 8 10

F. DE FIGUEROA

Óro, tesóro, y páz, bién, glória y vída.
1 3 6 7 8 10

LOPE DE VEGA

No creo que haya en castellano endecasílabo ninguno con más de seis acentos, como se encuentran en otras lenguas cuya estructura lo permite. Y aún en éstas, pueden citarse como una verdadera curiosidad los siguientes endecasílabos yámbicos con ocho acentos cada uno.

Es el uno del Petrarca, y á más de su legión de acentos tiene un hiato y cuatro sinalefas:

Fior, frónde‿érbe‿ómbre‿ántri, | ónde‿áure soávi.
1 2 3 5 4 7 8 10

Verso singular que no hemos podido trasladar á uno castellano del mismo metro, sin suprimirle palabras y acentos, como se ve poco más arriba.

El otro es de Milton. Se compone de diez monosílabos que se arrastran entrechocándose penosamente:

Rócks, cáves, | lákes, féns, | bógs, dens, | and shádes of death.
1 2 3 4 5 6 8 10

Cargando la voz, como se debe, en los acentos yámbicos de las sílabas pares, resaltan estas asonancias, intolerables á nuestros oídos castellanos: *caves*, *fens*, *dens*, *shades*, *death*, de manera que hay un mismo sonido que se repite en cada cláusula rítmica de este verso pausado y monótono.

De ordinario los endecasílabos ingleses se acentúan como los nuestros:

A béing dárkly wíse, and rúdely gréat: (v. típico)
2 4 6 8 10
With too much knowledge for the sceptic side (2.ª estruc.)
With too much weakness for the stoic's pride (Id.)
. . . . . .
In doubt to deem himself a God or beast, (v. típico)
In doubt his mind or body to prefer; (1.ª estruc.)
Born but to die, and reas'ning but to err. (Id.)

POPE

En inglés los versos *típicos* endecasílabos, ó sea con sus cinco acentos rítmicos, ocurren con frecuencia.

***

Fuera del endecasílabo dactílico destronado por el yámbico, que es el verso dominante en la lírica moderna, hay otras agrupaciones rítmicas que constan también de once sílabas. De ellas nos hemos ocupado en otra ocasión (1) al hablarse, acaso por primera vez, de lo que denominamos *versos compuestos*, ó sea los que resultan de la juxtaposición de versos ó elementos heterogéneos, que difieren en metro ó en ritmo, ó en ambas cosas á un tiempo.

Ejemplo:

Que rónco resuéna | mi vióloncélo. 6 + 5 = 11
2 5 2 4

Este verso tiene once sílabas, y no es yámbico ni dáctilo. Se compone de un hexasílabo anfíbraco ó tri-segundo, y de un pentasílabo yámbico ó bi-segundo.

---

(1) *Estudios sobre la versificación castellana*, cap. II, pág. 33.

De este mismo linage es el verso inglés:

The Béing that is | *in the clóuds and aír.* 5 + 6 = 11
2 5 3 5

WORDSWORTH

En castellano es posible componer de estos versos, pero no se acostumbra.

He aquí uno análogo al anterior:

Ya, ya; dí, dí,
si tú me ves bién | á la lúz así? 5 + 6 = 11
2 5 3 5

Si se le examina, luego se nota en él un movimiento anfibráquico, bien marcado por sus tres primeros acentos. Para mostrar esto con claridad lo dividiremos en cláusulas rítmicas:

Si tú me | ves bién a | la lúz a | –sí + |
2 2 2 1

Las tres primeras cláusulas son tri-segundas ó anfíbracas, y la última es bi-prima ó yamba, y digo bi-prima porque el monosílabo final *sí* gana una sílaba, como si fuera *sima* ú otro equivalente.

Lo dicho hace ver que pueden componerse nuevos endecasílabos fuera de los conocidos, dáctilo y yambo, de dos maneras: ó juntando dos versos, ó combinando cláusulas rítmicas, de modo que sumen once sílabas y agraden al oído.

***

El endecasílabo yámbico se presta á numerosas combinaciones en estrofas y estancias, ya sea solo, ya acom-

pañado con el heptasílabo del mismo ritmo, y á veces en unión del adónico ó pentasílabo dactílico.

Las más de estas combinaciones son tomadas del italiano. De Italia se importó el SONETO, invención de Pedro des Vignes ó de las Viñas (1197-1249), ilustrado por el Dante (1287-1321), quien en su *Vita Nuova* ha dejado de él hermosas muestras, y fijado en su forma artificiosa por las reglas que dió Guido d'Arezzo. Los trovadores provenzales compusieron sonetos diferentes de los italianos en la forma; de éstos los tomó el marqués de Santillana (1398-1458) sin ningún éxito; de la misma fuente italiana los hubo después Boscán (1493-1543), y desde entonces se han reproducido en nuestro Parnaso tan profusamente como las flores del campo en primavera, y hasta llegar á ser á veces una maleza.

Los *tercetos*, estrofas trenzadas con gran artificio de tres en tres versos, también provienen de Italia. La más antigua muestra se encuentra en el *Patafio* de Maese Brunetto Latini, fallecido en 1294, y la más estimada en la *Divina Comedia* de su discípulo Durante Alighieri.

De la misma procedencia es *l'ottava rima*, cuya invención se atribuye á Juan Bocaccio (1313-1375), quien la empleó en la *Teseida*, poema mitológico, aunque es lo cierto que existe y se cita una octava real de Teobaldo, conde de Champaña (1201-1254), quien vivió un siglo antes que el célebre autor de *El Decamerón*. Los árabes también usaron esa estrofa en sus poesías, acaso desde más temprano que el conde francés.

La *sexta rima* ó sextina, proviniente de Italia, es una derivación ó reducción de la octava real, que tiene su origen entre los provenzales, según parece. De allí la tomaron los poetas sicilianos, como también las *canciones*

de versos desiguales y rimas cruzadas y las *baladas* antiguas en que se reproducía un verso, ó un refrán, como en los *rondeles* y *villancicos*, las que, de las letras italianas pasaron á las musas castellanas.

Las *canciones* á lo Petrarca, de estancias iguales á gusto del poeta, con excepción del retornelo ó remate, como la famosa de Amescua y la magnífica de Rodrigo Caro á las *Ruinas de Itálica;* la *silva* caprichosa, fácil y desceñida, y el *verso sciolto*, en que Boscán compuso su *Hero y Leandro* y Villegas sus elegantes estrofas sáfico-adónicas al *Céfiro*, importaciones fueron de la Italia, que no tardaron en aclimatarse y florecer espléndidamente en el campo fecundo y glorioso de las letras españolas.

Los poetas castellanos, á su turno, idearon nuevas estrofas, como la quintilla bimétrica de Garcilaso, empleada por vez primera en la *Flor de Gnido*, é ilustrada después por fray Luis de León, el Horacio de nuestra poesía; mientras que, como glorioso remate de la escuela antigua tradicional, Vicente Espinel daba la *décima* á la musa popular de España.

Hermano menor de las *anacreónticas* de Lope y de Villegas, y de las *endechas* que Solís compuso, á fines del siglo XVII nacía el *romance heroico*, tan lozano y hermoso más tarde, en manos del Duque de Rivas.

En nuestros días comienza á florecer la *silva-romance*, hija de la fusión operada por el tiempo entre la escuela *tradicional* de Castillejo y la *petrarquista* de Boscán y Garcilaso.

De estas diversas formas no nos ocuparemos en el presente estudio, por no creerlo conducente, aunque le daremos remate con algunas consideraciones sobre el *verso suelto*, á que sólo el endecasílabo se presta.

III

Del verso suelto

Los oídos españoles á duras penas admitieron el endecasílabo yámbico, acostumbrados como estaban á las melodías de otros metros y ritmos; pero, más que nada debió chocarles el *verso suelto*, destituído del encanto de la rima.

Siguiendo el ejemplo de Bernardo Tasso que compuso en *verso sciolto*, Boscán se atrevió á escribir en verso sin rimas su *Hero* y *Leandro*, con escándalo de muchos. Era, en efecto, un atrevimiento aquella novedad de lanzar al aire libre el *verso suelto* en la lengua armoniosa de Castilla.

Como muestra de aquella temeraria empresa vayan los siguientes versos. Boscán, imitando á Virgilio (1) en este pasaje, como á él, después lo imitó Garcilaso (2), dice:

Qual suele el ruiseñor entre las sombras
de las hojas del olmo ó de la haya
la pérdida llorar de sus hijuelos,
á los cuales sin plumas aleando

---

(1) *Geórgicas*, IV.

(2) Qual suele el ruiseñor con triste canto
quejarse entre las hojas escondido
del duro labrador que cautamente
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos...

Garcilaso

Estacio, en la *Tebaida*, trae la misma comparación, tomada de Virgilio, y de él la tradujo Herrera al castellano.

el duro labrador tomó del nido,
llora la triste paxarilla entonces
la noche entera sin descanso alguno
y desde allá do está puesta en su ramo,
renovando su llanto dolorido
de sus querellas hinche todo el campo.

JUAN BOSCÁN

No tardó Hernando de Acuña en seguir el ejemplo de Boscán, y ya en 1553 Gonzalo Pérez, padre de Antonio, el célebre secretario de Felipe II, se ejercitaba en más alta empresa, y daba en verso libre á las letras españolas una nueva traducción de la *Odisea*.

Poco antes de aquella fecha don Antonio Agustín, obispo de Tarragona, agrupaba los versos sueltos á manera de los latinos, en graciosas estrofas *sáfico-adónicas*, perfeccionadas más tarde por don Estevan de Villegas (1596-1669). Antes que éste, en 1577, fray Jerónimo de Bermúdez empleaba las mismas estrofas sáficas en los coros de sus tragedias, *Las Nises*, que están escritas en versos libres manejados con maestría.

En el siglo XVI, otros poetas usaron también *versos sueltos*, aunque principalmente en composiciones cortas, como la famosa *A Tirsis* de Francisco de la Torre.

¡Tirsis! ¡ah Tirsis! vuelve y endereza
tu navecilla contrastada y frágil
á la seguridad del puerto: mira
que se te cierra el cielo.

ó, la no menos celebrada *Al Céfiro*, de Villegas, compuesta en el primer cuarto del siglo XVII, que comienza:

Dulce vecino de la verde selva.

En otras, como la *Oda á la Paloma*, escrita también en sáficos, no anduvo Villegas tan feliz.

Desde esta época los culteranos declararon la guerra al *verso suelto*, tanto que después del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope, y de algunas obras de Quevedo, (es decir desde 1630, más ó menos), se le abandonó del todo, y ya no reapareció hasta bien entrado el siglo XVIII.

El implacable Castillejo, motejando á los noveleros *petrarquistas*, señalaba como el colmo de la extravagancia la introducción de un verso, que, destituído de las sonoridades de la rima, no era verso, según él. De ellos decía:

Usan ya de cierta prosa
medida sin consonantes.

Y Góngora (1561-1627) con epigramático desenfado, así se expresaba más tarde contra el introductor de aquella novedad:

Que yo á pie quiero ver más
un toro suelto en el campo,
que en Boscán un *verso suelto*
aunque sea en un andamio.

Flojos y desmayados fueron los *versos sueltos* que Boscán presentó como primicias á los oídos españoles; pero, Francisco de la Torre en la *Oda*, Jáuregui traduciendo *El Amintas* del Tasso, y Bermúdez en sus tragedias, buenos ejemplos nos dejaron, dignos de seguirse y conservarse.

Menéndez Pelayo, tratando del *Discurso Poético* de Juan de Jáuregui, dice que, "traía de Italia el arte del *verso suelto* no alcanzado hasta entonces por ningún

poeta español, aunque muchos hubiesen sudado en la difícil empresa, y, amante de la forma purísima y sin velo de la poesía antigua, se indignaba contra las rudas orejas que pierden la paciencia si no sienten á ciertas distancias el porrazo del consonante (1).»

Moratín y Quintana han dejado también bellas muestras del buen manejo del *verso suelto* en nuestra lengua.

Los ingleses lo usan con frecuencia: el *Paraíso Perdido* de Milton está en verso suelto.

Estos versos, de ordinario llamados *libres* ó *sueltos*, suelen á veces denominarse *verso blanco.*

Por lo mismo que les falta el encanto de la rima á que nuestros oídos están habituados, nunca serán populares, y siempre difíciles de componer, puesto que hay que valerse de hábiles combinaciones de sonidos, pausas y cortes, para hacerlos tan agradables al oído que se olvide la falta de consonancias.

Su facilidad es aparente y engañosa.

Uno de los Argensolas decía:

> Pero, si no te hallares desenvuelto
> en consonar nuestro lenguaje, fía
> la empresa al generoso *verso suelto:*
> porque la libertad de su armonía
> como solos sus números respeta,
> de emparentar las voces se desvía.

Y Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético*, así se expresa:

> El *verso suelto* pide diligente
> cuidado en el ornato y compostura
> en que vicio ninguno se consiente.

---

(1) *Ideas estéticas*, tomo II, pág. 503

Porque como la ley estrecha y dura
del consonante no le obliga y fuerza
con ningún atamiento ni textura,
la elegancia y cultivo en él esfuerza
que suple la sonora consonancia
con que el verso se ilustra y se refuerza.
Y así hará enfadosa disonancia
si aquella parte principal no llenan
de admiración ó cosas de importancia.
Á cualquier verso lánguido condenan
flaco ó infelice en número ó estilo
y del nombre de verso se enajenan.
Siempre deben huir el común hilo,
desvïarse de bajos pensamientos,
seguir la alteza y majestad de Esquilo.
Aplicarlos á heroicos argumentos
cual hacen al hexámetro latino,
no á tiernos ni á llorosos pensamientos.

Los *versos sueltos* son siempre endecasílabos yámbicos, a veces combinados con heptasílabos, y aun con pentasílabos dactílicos, como en la estrofa sáfico-adónica y en una de las canciones de Gil Polo. Hase intentado, pero con mal suceso, hacer octosílabos sueltos, como si el metro más popular de nuestra lengua pudiera marchar sin sus consonantes.

La variedad en las pausas y cortes, y el *enjambamiento* (1) son de frecuente aplicación en estos versos. En ellos es menester desechar sin piedad los que salen flojos ó desmayados, y deben evitarse los acentos antirítmicos, las consonancias y asonancias, ya al final del

---

(1) *Enjambamiento.* Del latín *gamba*, pierna, nació *jamba*, hoy voz anticuada que sólo en arquitectura tiene uso. Antes se decía *jamba* en castellano, como *jambe* en francés.

Se dice que un verso cabalga sobre otro cuando para completar el

verso, ya en otros parajes, á no ser que de intento se las emplee para producir algún efecto artístico determinado, ó como hacen algunos, que, al terminar la composición, riman el último verso con otro de los anteriores.

Aunque las composiciones en *verso suelto*, por regla general, no admiten versos rimados, hay un canto ele-

---

sentido se pasa al que sigue, y esto que es tenido por un defecto entre los franceses, no lo es para nosotros, si se maneja con tino.

Las reglas clásicas francesas proscriben el *enjambamiento (enjambement)*.

Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.

Ejemplos de enjambamiento:

—"Vendrá la temerosa
desventurada noche."

—"Torna, sabroso sueño, y tus hermosas
alas suenen ahora."

—Sacude el polvo el árbol del camino
al soplo de la tarde, y en el suelto
manto de la sutil neblina envuelto,
se ve temblar el viejo torreón.

BELLO

—Al aire las dos pomas
del blanco seno, como dos palomas
palpitantes de amor, me parecieron.

Manejado el *enjambamiento* con destreza, sobre todo en los *versos sueltos* y en el diálogo dramático, da variedad, soltura y gracia á la estructura métrica.

Munárriz en su traducción y arreglo de Blair (*Lit.*, tom. III, página 337), observa que los *versos sueltos* castellanos, "montan unos á otros con tanta libertad como el hexámetro latino."

Á falta de otro término, creo que debe admitirse la palabra *enjambamiento*, que ya existe en francés. Su etimología castellana es clara, y su derivación me parece aceptable.

giaco de don G. Matta en que las estancias libres van cortadas por un estribillo con rima, como un gemido, que es de muy buen efecto artístico. Aun cuando para juzgar de ese efecto es menester considerarlo en el conjunto, aquí lo damos aislado. Dice así el estribillo:

Enlute la armonía su ropaje,
y cuerda de dolor y voz de llanto
acompañen el canto.

Hoy poco se usa el verso suelto, sobre todo entre los poetas americanos que riman hasta los sáfico-adónicos, mas no porque carezcan de gusto y maestría, como bastaría á demostrarlo la preciosa composición del poeta argentino Oyuela, intitulada *Eros*, que mereció el gran premio en los Juegos Florales celebrados á orillas del Plata en 1882.

Como muestra de esos bellísimos versos tomamos al acaso una estancia cualquiera, como ésta, llena de ternura, en que el poeta exclama:

Todo me habla de ti: la flor que entreabre
su vívida corola; el aura leve
que en torno gira; la onda rumorosa
que entre menudos céspedes resbala;
y aquella de la tarde
voz íntima y profunda
que embarga el corazón é hinche la mente,
cuando el último beso
naturaleza de la luz recibe,
tráenme, envuelto en delicado aroma
tu nombre y tu recuerdo. En la alta noche
cuando huésped benigno,
sobre el mundo infeliz vela el silencio
y cual mudo lenguaje el alma embriaga
el límpido brillar de las estrellas,

yo siento que tu imagen
llena todo mi sér. Viva y radiante,
ella aparece en cuanto objeto hermoso
mis ojos ven, y en ondas de ternura
inundándome el alma, en ella yerguen
fresco y lozano el árbol de la vida.

Otros en pos de fútiles quimeras
á la arena del mundo
encaminen sus férvidos corceles;
sorprender quieran con tenaz porfía
la verdad insondable,
que de ellos huye cual las frescas aguas
de la boca de Tántalo sediento;
ó en ansia ardiente de ligeros goces
viles arrojen su mejor corona
á las plantas de estólido magnate.
Yo anhelo ver la generosa lumbre
del sol, que el mundo y tus cabellos dora,
y aquella aún más pura,
de tu amante mirar, á cuyo influjo
mi espíritu se impregna
de olor de rosas y armoniosos cantos.

C. Oyuela

¡Eso se llama escribir; eso es ser poeta! Los versos sueltos de Calixto Oyuela, compuestos bajo el imperio de una verdadera inspiración, con el alma iluminada por el amor, pueden parangonarse con los mejores de los poetas castellanos; y más no decimos porque no se nos tache de exagerado entusiasmo.

***

Como creemos haberlo dicho antes, los versos sueltos suelen dividirse en estrofas iguales, compuestas de endecasílabos, terminadas de ordinario por un heptasílabo,

como en la estrofa de Francisco de la Torre, ó por un pentasílabo adónico como en la estrofa sáfica.

Para terminar este estudio, nos ocuparemos del *verso sáfico*, que es una de las formas del endecasílabo yámbico, sometido á condiciones especiales que le dan extraordinaria armonía.

El *sáfico* se divide en dos hemistiquios: el primero es un *adónico*, y como tal consta de cinco sílabas, va acentuado en la 1.ª y 4.ª, y termina en dicción grave; el segundo es un hexasílabo, con acentos en las sílabas 3.ª y 5.ª, é inacentuadas las demás.

Ejemplo:

Dúlce vecíno ¦ de la vérde sélva
1 4 3 5

El *sáfico* castellano, en otras palabras, debe llevar acentos en las sílabas 1.ª, 4.ª, 8.ª, y 10.ª, no admite ningún otro acento, sus dos hemistiquios terminarán en palabra grave y entre ellos se evitará la sinalefa (1). El primer acento suele pasar á la segunda sílaba.

Tres sáficos y un adónico forman la bellísima estrofa que, á imitación de los griegos lucieron los latinos y transmitieron á la edad moderna, con las modificaciones inherentes á la métrica de las nuevas lenguas que han reemplazado la cuantía antigua por el acento rítmico.

Vamos al origen de este verso.

El *sáfico* latino se componía de *un coreo*, *un espondeo*,

---

(1) Para más detalles véanse mis *Elementos de Métrica Castellana*, pág. 61 y siguientes.

un dáctilo y dos coreos, lo que para nosotros equivaldría á acentuar las sílabas 1.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, 8.ª y 10.ª, si se reemplazaran las largas latinas por acentuadas castellanas.

Si al trasladar el sáfico del latín al español pretendiéramos convertir sus sílabas largas en otras tantas acentuadas, produciríamos una disparatada combinación, ingrata al oído y que no merecería el nombre de verso. Chocaría al oído la concurrencia de acentos en 3.ª, 4.ª y 5.ª, y dada, por otra parte, la índole de nuestra lengua, sería casi imposible hacer versos sometidos á esa condición exótica. La dificultad y la disonancia se evitan suprimiendo los acentos de las sílabas 3.ª y 5.ª, que son antirrítmicos y sólo sirven para ofuscar el de la 4.ª Con esa sola modificación resulta el endecasílabo yámbico llamado sáfico:

Dúlce vecíno | de la vérde sélva.
1 4 8 10

El cual, por otra parte, suena al oído como los sáficos latinos, tal como hoy los pronunciamos:

Jám satis térræ | *nivis átque díræ.*—HORACIO.
1 4 8 10

Íbis libúrnis | *inter álta návium.*—CATULO.
1 4 8 10

Tipo del sáfico latino es la *Oda* de Horacio que el Brocense (1) trasladó á sáficos vulgares:

Rectus vīvēs, Licīne, nēque āltum.
1 3 4 5 8 10

---

(1) El Brocense, Francisco Sánchez (1523—1601).

Convirtamos estas sílabas largas latinas en acentuadas castellanas, como querría el distinguido académico don E. Benot (1), y tendremos este disparate ú otro semejante:

---

(1) El reemplazo de la sílaba larga por la acentuada, basta para hacernos decir sin más examen, que el verso latino y el verso romance que así pretende imitarlo, no pueden ser iguales. Por eso, acaso, el señor Benot niega que la estrofa de Villegas imite á la sáfico-adónica de Horacio, aun cuando hoy leamos las sílabas latinas sin darles la amplitud correspondiente.

Cree el docto académico, equivocadamente á mi juicio, que don Sinibaldo de Más se acercó más que Villegas al tipo latino del sáfico en la siguiente estrofa:

Cánticos dúlces | suáves al álma,
1 4 6 9
suspíros tiérnos | de la nínfa griéga,
2 4 8 10
dádme que extiénda | mi acénto blándo
1 4 7 9
vuestra cadencia.

¿Á cuál de estos versos se refiere el señor Benot? El endecasílabo latino tiene *once sílabas*, y el primero y tercero de éstos, tienen diez, y todos están acentuados de diversa manera. Si uno de ellos, por tanto, fuera tipo del verso latino que copia, los otros no lo serían. Examinémoslos uno á uno. El primero de estos versos es un *pentasílabo doble*, como aquellos de la traducción de Moratín: *Quieres decirme, zagal garrido*, en el cual faltan los acentos de las sílabas 3.ª, 5.ª, 8.ª y 10.ª del modelo latino, y sobran los acentos de la 6.ª y 9.ª, de que aquél carece; por tanto, el señor Benot se equivoca al afirmar que semejante verso se acerque más al sáfico latino que el de Villegas.

Para fijar mejor la idea, comparémoslos en esta forma:

Sáfico latino. . .	1—3—4—5—8—10.	Sílabas largas.	.	Tiene 11 sílabas.
Sáfico de Villegas.	1—4—8—10.	Acent. rítmicos.	Id.	id. id.
Sáfico de Más. .	1—4—6—9.	Id.	id. . .	Tiene 10 sílabas.

De los seis acentos del sáfico latino (si así puedo expresarme), el de Villegas conserva cuatro, sin agregar ninguno nuevo; mientras que el de don Sinibaldo suprime una sílaba y cuatro acentos é introduce dos

—¡Díme sí! —¿Sí? ¡Núnca! priméro muérta!. . .
1 3 4 5 3 10

Aquí están todos los acentos requeridos, y de ello resulta un conjunto inarmónico que no merece el nombre de verso. Por eso dieron prueba de buen gusto y delicado oído, los que, atendiendo á la cadencia del metro latino y sin sacar cuentas, lo trasladaron á nuestra lengua, enriqueciendo la versificación castellana con el más hermoso de sus versos.

¿Cómo pueden compararse siquiera ambas formas, ni ponerse por un momento en duda la superioridad del sáfico de Villegas? Allá van esas muestras, para que se vea y juzgue:

Tipo latino	¡Núnca, nó, nó! Núnca jamás su nómbre 1 3 4 5 8 10
Sáfico de Villegas	óse tu lábio | pronunciár siquiéra. 1 4 8 10
Sáfico latinizado	Tú, gentíl, tú, vírgen divína vuéla, 1 3 4 7 8 10
Sáfico de Villegas	y ágil la cúmbre tocarás airósa. 1 4 8 10

---

más, lo que implica una total transformación en el metro y en el ritmo.

—El segundo verso es exactamente de la misma estructura que el de Villegas.

—Vitál aliénto | de la mádre Vénus.
2 4 8 10
—Suspíros tiérnos | de la nínfa griéga.
2 4 8 10

Luego, á este no pudo referirse el señor Benot.

—El tercero, es un pentasílabo doblado, no un sáfico.

Dádme que extiénda
1 4
mi acénto blándo
2 4

En cuanto á la gracia, elegancia y armonía no habrá oído español que sobre los versos no muy felices del señor de Más no dé la preferencia á los gallardos sáficos de Villegas.

La poesía métrica de los latinos se convirtió poco á poco en la versificación rítmica de la edad-media, y, así es que, bajo las mismas denominaciones se escribieron versos esencialmente distintos. Se olvidó y se desconoció la cuantía, se perdió la pronunciación misma de los antiguos, las lenguas cambiaron de prosodia y de índole y estructura, y el verso se imitó al oído, del verso antiguo leído á la moderna.

En castellano los poetas produjeron sáficos, acaso sin sospecharlo, desde que se introdujo en España el verso endecasílabo.

Espontáneamente los producía Garcilaso cuando exclamaba:

¡Oh! dúlces préndas, | por mi mál halládas,
dulces un tiempo | cuando Dios quería! (1)
1 4 8 10

No descenderemos á ocuparnos de particularidades y detalles referentes al verso sáfico, que para otra ocasión guardamos, y nos limitamos por ahora á dejar constancia de una forma peculiar del sáfico, empleada por buenos versificadores promiscuamente con los que llamamos de Villegas, lo cual, á nuestro juicio, es de mal efecto, y perjudicial á la armonía del conjunto.

---

(1) Garcilas comenzó á escribir en el nuevo verso *italiano* á la edad de veintisiete años y así es que estos sáficos se escribieron entre 1530 y 1536, fecha de su fallecimiento. Los del Obispo don Antonio Agustín son aproximadamente de 1540, y de 1577 son los del dominicano gallego Bermúdez, quien en esa fecha publicó sus tragedias con el nombre de Antonio de Silva. Don Estevan de Villegas, que en su *Oda al Céfiro*, nos dejó el mejor modelo de la estrofa sáfico-adónica, nació en 1596, y escribió esos versos poco después de la muerte de Cervantes.

Tipo de esta forma extraviada es el siguiente verso del dulce y blando Meléndez Valdés.

Vuéstra dulzúra | célica al oído.
1 4 6 10

Aquí el endecasílabo pasa de la Segunda á la Primera estructura con el cambio del acento de la 8.ª á 6.ª Estos versos son agradables al oído, pero disuenan si se les coloca en medio de los sáficos á que estamos acostumbrados; porque producen un cambio violento é inesperado en la cadencia sáfica que mantiene halagado el oído.

En buenos versificadores, que generalmente hacen sáficos aceptables, he encontrado varios versos como el citado.

—Vuestro comercio el *ánimo* regala. . .
6

—La voz ardiente y *cólera* de Ayace. . .
6

—Del claro Tulio *atónito* celebro. . .
6

MELÉNDEZ VALDÉS

—Délia divina *mísera* no fuera. . .
6

—De la garganta *cánticos* exhala. . .
6

—Hermes divino, *búrla* sus furores. . .
6

JUAN VALERA

*
* *

Esta elegante forma del *verso suelto*, el sáfico, de suyo es tan armoniosa que no deja sentir la ausencia del consonante. Sin embargo, algunos por poner azúcar sobre

la miel han empleado la rima, ya asonante ya consonante, en los sáficos adónicos, y, nosotros, para terminar también de una manera dulce esta parte de nuestros Estudios, citaremos dos estrofas que lo comprueban, de los mismos poetas que acabamos de mencionar.

Dice don Juan Valera:

Ya de Dïana las gallardas ninfas
sigue veloce por el ancho *prado*,
y *enamorado* de Minerva misma,
himnos entona.

Y Meléndez Valdés, así se produce en elegantes sáficos asonantados:

Sigo la abeja que libando flores
ronda los valles del ameno *Tibur*,
y oigo los ecos repetir tus ansias
dulce *Salicio*.

DE LA RIMA

I

La *rima*, que es la repetición de sonidos iguales ó semejantes, ocurre de ordinario al final de los versos, bien que á veces esa repetición toma otras colocaciones.

Hay tres clases de rima, la consonante, la asonante y la aliteración. La rima *consonante* ó *perfecta* consiste en la igualdad absoluta entre las letras de dos ó más palabras desde la vocal acentuada para adelante. Son consonantes mi*el* y clav*el*, herm*ano* y americ*ano*, Amé*rica* y esf*érica*, pero no lo son *miel* y *pavés*, *árbol* y *mármol*, *América* y *tétrica*.

La rima *asonante* ó imperfecta, consiste en la semejanza de los sonidos vocales, y, para que entre dos palabras haya asonancia basta que tengan iguales la vocal acentuada y la última llena. Así, *mora*, *joya*, y *pólvora* son asonantes en *ó-a*, porque llevan el acento en la *o* y la última vocal llena es *a; casa*, *espada*, *cámara* son asonantes en *á-a*; *puse*, *estuve*, *numen*, en *ú-e*.

Se llama *aliteración* la repetición artificiosa de letras y de sílabas iguales constituyendo una armonía especial.

La *armonía silábica* consiste en la repetición de una misma sílaba como *id*, en *nido*, *herida*, *vid*, *dividir*, *Idumea*, *adalides*, etc.

Id á la lid, adalides,
y abrid hondas las feridas:
sin escatima de vidas
sed en la lid nuevos Cides.

La *armonía literal* se cifra en la repetición de una misma letra, ó de dos parecidas, ó en la semejanza de las articulaciones iniciales.

Dando á las brisas ligeras
sus berberiscas banderas
con soberano desdén,
van blancas barcas veleras
bogando en blando vaivén.

*
* *

La rima no fué del todo desconocida á los latinos. Se la introdujo en Europa de una manera fija, por lo menos desde fines del siglo III de la era cristiana. Su uso parece ser más antiguo en los versos de la China, la India y la Persia. Los árabes también la conocían y la empleaban; pero, si contribuyeron á propagarla en España, no son ellos quienes la introdujeron en las lenguas romances. Cuando tendieron sobre la Europa el estandarte del Profeta (711), hacía ya tres siglos que se conocían las rimas latinas en aquel continente.

Tampoco es la rima de origen germánico, como otros lo creen, puesto que los restos más antiguos de la poesía de los germanos, el *Poema de Hildebrando* (siglo VIII),

el *Cantar* ó Cantinela de la Victoria de Bruranburgo (siglo X), y el fragmento de *Cadmón* (siglo XIII), no tienen ni asomos de rima.

La aliteración, ó repetición de letras y sílabas iguales, constituía los ritmos rúnicos y era del agrado de los pueblos escandinavos y otros del Norte. Los sajones la llevaron á Inglaterra, y así es que los poetas ingleses y escoceses la han usado junto con la rima consonante que les dieron los normandos.

Entre los franceses y españoles suelen hallarse vestigios de la aliteración; pero, si se la ha empleado, ha sido más bien como un medio de producir armonías imitativas que no como elemento rítmico. Los poetas latinos solían también emplear la aliteración como recurso onomatopéyico, y de ello sacaron no pocas bellezas.

Es probable que hacia el año 700, los escaldos y los bardos á la aliteración agregaran la rima.

*
* *

Partiendo de los versos latinos para el estudio de la rima, recordaremos que se la encuentra accidentalmente en los mejores poetas. En sus versos suele rimar el primer hemistiquio con el segundo, y ésto que ocurría de tarde en tarde y como al descuido, llegó á constituir una regla y un sistema de rimar en tiempo de la baja latinidad.

Tales versos denomináronse *leoninos* en la edad-media, por haberse atribuído erróneamente su invento á un monje llamado León ó Leoninus, del tiempo de Luis VII, rey de Francia. Hay una *Historia del Antiguo Testamento* escrita en versos de esta clase, en que riman

los hemistiquios, la cual se atribuye al dicho monje León, y de ahí el nombre de versos leoninos.

En las obras de Virgilio se han contado hasta novecientos veinticuatro versos leoninos, ó sea un verso así rimado por catorce versos libres.

En la Oda primera de Horacio hay seis versos leoninos y se les encuentra en todos los grandes poetas, de Lucrecio á Ovidio, ya en rima asonante, ya en consonante.

Asonantes: *Volvitur et* PLANI | *raptim pelit æquora* CAMPI.

LUCRECIO

Dicit in ÆTERNOS | *aspera verba* DEOS.

TIBULO

Consonante: *Quot cœlum* STELLAS | *tot habet Roma* PUELLAS.

OVIDIO

Cuando perdida del todo la cuantía, la versificación *métrica* comenzó á hacerse *rítmica*, la repetición de sonidos finales semejantes llegó á ser una necesidad, y la rima, como una ley, pasó del latín decadente á las lenguas que de él nacían, ya en forma leonina, ya en largas tiradas de monorrimos. Estas lenguas romances, como era natural, calcaron su versificación primitiva sobre la de la baja latinidad, y tomaron especialmente por modelo los cánticos de la Iglesia.

La última de las *Instrucciones* de Conmodiano es la composición rimada más antigua que hoy se conoce, y esta pieza vetusta es de fines del siglo III de nuestra éra. Es un monorrimo en *o*, así como el *Salmo* de San Agustín contra los Donatistas (siglo V) tiene más de doscientos versos terminados en *e*.

Estos monorrimos eran también muy del gusto de los árabes, quienes los usaron con frecuencia. Ibn-Zeidun, poeta arábigo del siglo XI, escribió un poema en que todos los versos terminan en *na*; y Omar, su coetáneo, compuso otro poema monorrímico, con la particularidad de que cada estancia tiene por única rima una de las letras del alfabeto, y así las repasa todas sucesivamente.

Los franceses poseen canciones de gesta ó poemas monorrimos del siglo XI al XII, como la *Nobla Leyczon*, el *Gérard de Rossillon*, los *Viajes de Carlo Magno*, y la famosa *Chanson de Roland*, cuyo sistema métrico (monorrimos de extensión indeterminada en que se mezclan los asonantes y consonantes), es igual al del *Poema del Cid*.

El trovero Pedro de Corbian escribió un poema caballeresco en ochocientos cuarenta versos terminados todos en *ens*. En los primeros romances castellanos se asonantaban igualmente todos los versos.

Tienen los franceses otros poemas antiguos en versos leoninos.

Los poetas castellanos de los siglos XII y XIII imitaron á los troveros franceses y produjeron poemas como la *Gesta de Mío Cid* en monorrimos, y los *Tres Reys d'Orient*, en versos leoninos, y así otros diversos.

Hay poemas de éstos, escritos primitivamente en latín, de donde los han tomado los franceses, y del francés han pasado al castellano como el de *Alejandro* y el de la *Vida de Santa María Egipciaca*.

Como ejemplo de los versos leoninos de la baja latinidad damos los siguientes, tomados de un *Antifonario* del siglo VII, encontrado por Muratori:

Vere regalis AULA | *variis gemmis orn*ATA

Gregisque Christi CAULA | *Patre summo serv*ATA.

*
* *

Creemos que los poemas castellanos escritos en versos leoninos, muy alterados por los copistas ó por los que los conservaban en la memoria, pueden ser más antiguos que el monorrimo del Cid. Citaremos de ellos algunos versos, procurando depurarlos y limpiarlos del polvo de los siglos, que los desfigura, aún á riesgo de incurrir en nuevos errores al restaurar su ritmo y metro sin saber de cierto cómo se pronunciaba el castellano del siglo XIII.

Dice el texto que tenemos á la vista:

Desque el agua ouo assaz caliente, | el ninyio en brazos prende,
mientre lo banya, al non fas, | sinon cayer lágremas por su faz.
La Gloriosa la cataua | demandó l' porque lloraua.
Véspeda ¿por qué llorades? Non mel' caledes, si bien ayades.
Ella dixo:—Non celaré, amiga: | ¿mas queredes que vos diga?
Yo tengo tamanya cuita que quería seyer muerta. Etc.

Estos versos tienen de dieziséis á dieziocho sílabas leyéndolos como hoy se lee; pero hay que tener en cuenta que entonces había vocales mudas á manera de la *e* francesa; diptongos que se pronunciaban de modo que no sonaban sus componentes, como la combinación *ue* que hacía *o; pueblo, puerta, fuego, hueso, huevo,* leíanse: *poblo, porta, fogo, oso, ovo; u* antes de *n* sonaba *o;* las palabras se acentuaban á veces de diversa manera, y si hoy decimos *reina impía,* decían entonces *ímpia reyna,* acentuando la *y* como en *regína.* Agréguese á esto que el hiato an-

tes frecuente, es ahora reemplazado por la sinalefa á que se acomoda mejor la pronunciacion moderna, lo que prueba grandísima variación en la prosodia de la lengua. No es, pues, de extrañarse que hoy no comprendamos la versificación antigua; y nos cueste dar con su verdaderas melodía, más por culpa de las circunstacias que nos la ocultan que exclusivamente por rudeza de nuestros poetas primitivos.

Con ligeras variantes esos versos se hacen legibles y reaparece en ellos la melodía perdida, al menos como hoy la comprendemos. Disponiendo en otra forma los leoninos de *El libro de los tres Reys d'Orient*, que acabamos de transcribir, tenemos los siguientes versos:

Desque l'agua ovo | assaz caliente
el nynio Yésu | en brazos prende,
mientre lo bánya | ela, al non fas,
lágremas cayen | por la su faz.
La Glorïosa | que la catava,
á ela demanda ¿por qué lorava?
Véspeda, dixe, ¿por qué lorades?
non mel'celedes, si bien ayades.
Ela retorna: vos diré, amiga,
pues que queredes | que vos lo diga:

Yo tengo tan manna conta
que querría seyer morta,
un fijuelo que había *(suena la* h)
que l'parí el otro día
ahelo hí, do yaz gafo
por mi culpa despugato.

Aquí los últimos seis versos son de otro metro.

Agregaremos aun otra muestra retocada de los leoninos de la *Vida de Santa María Egipciaca:*

Perdió las carnes | et la color || que eran blancas | como la flor
et sus cabellos | que eran rubios || tornaron blancos, | ralos é sucios,
la boqua era | empelecida, || redor la carne | muy denegrida,
la faz muy negra | et arrugada, || de fiero viento | et jeelada
la barbïella et su grinnyon || semeya cabo | de un tiçon
tan negra era | la su petrina || commo la pez | et la resina.

***

Los poemas franceses de esta época están en versos leoninos muy parecidos á los españoles.

Hoy mismo los producen los poetas de ambas naciones; pero, casi sin intención y aun por mera casualidad, como los poetas latinos del siglo de Augusto.

—Las rosas *blancas* | por allí sembr*adas.*—GARCILASO.
—De amor *volaba:* el sol de la mañ*ana.*—ESPRONCEDA.
—Sobre el *camino* | del Edén p*erdido.*—MARTÍN CORONADO.

Ocurre igual cosa entre los poetas franceses, ya sean de alto coturno, ya sencillos y populares.

—*Une muse des* CAMPS | *m'emporta sous les* TENTES.
—*J'ai des rêves de* GUERRE | *en mon âme* INQUIÈTE.

VÍCTOR HUGO

—*Un homme à coups de* PIED | *chassé par des* VALETS.

LACHAMBEAUDIE

—*Par delà l'es*CALIER | *des roides Cor*DILLÈRES,
*par delà les brou*ILLARDS | *hantés des aigles* NOIRS.

LECONTE DE LISLE

Entre los españoles, Zorrilla, el poeta coronado, acaba de componer intencionalmente algunos versos leoni-

nos que intercala como al descuido entre otros que no lo son, á fin de dar más sonoridad á su armoniosa composición la *Vuelta á la Patria.* Sirvan de muestra los siguientes:

—Tras casos tan *extraños* | y de tan largos *años*
de voluntaria, inútil y muda proscripción.

—Ya á rehacerle *empiezan* | y en él cama *aderezan*...

—El ser *reconocido* | temí por mi *apellido.*

Hoy no se emplean los versos leoninos ni los monorrimos, formas propias de una poesía incipiente, á no ser en composiciones jocosas y por un capricho, que nunca da felices resultados para el oído moderno.

***

Del *Poema del Cid* á Berceo no es tanta la distancia de tiempo, y quién sabe si no la hay; no obstante ese corto espacio basta para que el pesado monorrimo, y los versos inciertos y fluctuantes en su medida, se conviertan en alejandrinos bien medidos y rimados por la *cuaderna viá*, es decir, agrupados en estrofas de cuatro versos con una sola rima, que golpea cuatro veces seguidas y pasa á otra. Esta forma también fué tomada del latín:

—Ave David filia —sancta mundo nata
virgo prudens sobria —Joseph desponsata
ad salutem omnium, —in exemplum data
supernorum civium —censors jam probata.—PEDRO DAMIÁN.
(1053)

Daban olor sobeio | las flores bienolientes
refrescaban en ome | las caras é las mientes,

manaba cada canto | fuentes claras corrientes,
en verano bien frías | en yvierno calientes.

En el *Poema del Cid* ocurre á cada paso que por descuido y falta de finura del oído, se mezclan los asonantes á los consonantes, y esto, ya es muy raro encontrarlo en Berceo; por lo mismo citaremos de este poeta una muestra de tal defecto, el cual dió lugar al tesoro de la asonancia, que embellece al castellano. Uno de los poemas inéditos, del maestro Gonzalo de Berceo, que aun conserva el Monasterio de San Millán, así comienza:

En el nomme precioso de la santa Reyna	re-í-na
de que nació al mundo salud é melezina,	melezina
si ella me guiase por la gracia divina	divina
querría del su duelo componer una rima.	rima

Aquí *rima*, es consonancia imperfecta ó sea asonancia de *divina*, *melezina* y *reína*.

No tardaron en aparecer las *coplas de arte mayor*, ideadas acaso por don Alfonso el Sabio, las redondillas en que el escudero Rodrigo Yáñez escribía su *crónica rimada*, los serventecios de rimas cruzadas de los trovadores, los sueltos romances populares, los versos de pie quebrado, y las cien maneras como emplearon las rimas los poetas de la corte de don Juan II á imitación de los artificiosos provenzales.

Un siglo más tarde Boscán, Garcilaso, Jáuregui y otros, introducían las estrofas italianas, los tercetos, sextinas, octavas reales, sonetos, liras, silvas y canciones, en que emplearon casi exclusivamente el consonante. Entonces también se introdujo el verso suelto, mientras que el asonante siguió reinando en el teatro de

Lope y Calderón, en el romance de Góngora y Quevedo en las endechas de Solís, en las anacreónticas de Villegas, y en las seguidillas y cantares del pueblo.

No es nuestro ánimo ocuparnos en esta ocasión, ni del origen de las estrofas, ni de su forma y engarce por medio de la rima; por eso nos limitaremos á lo dicho incidentalmente, para seguir tratando por separado de la rima asonante, de la consonante y de la aliteración.

II

Del asonante

La obra asonantada más antigua que hoy se conoce es, según Bello, la cuarta de las *Epístolas Hibérnicas*, recogidas por Jacobo Usserio, la cual es de San Columbano, y ha sido, por tanto, escrita á fines del siglo VI. Está en dísticos asonantados de una manera peculiar, de catorce sílabas, con cesura al medio.

Ejemplo:

Totum humanum genus ortu estitur PARI
et de simili vita fine cadit ÆQUALI.

La *Vida de la condesa Matilde*, la amiga de Gregorio VII, escrita allá por los años de 1100 por Donison, monje benedictino que fué obispo de Canosa, está asonantada en esta forma:

Auxilio PETRI *jum carmina plurima* FECI. e—i
Paule, doce MENTEM *nostram nunc plura* REFERRE. e—e
Quē doceant PÆNAS *mentis tolerare* SERENAS. e—a

Por esta época, en el siglo XII, el asonante era común en la poesía vulgar francesa y se le empleaba en largas estancias monorrimas, como antes dijimos. Así es el *Viaje de Carlo Magno á Constantinopla* (siglo XI), que es el romance más antiguo que se conoce. El poema caballeresco *Guillaume au Court nez* (siglo XII), está en endecasílabos franceses asonantados, equivalentes á nuestros versos de arte mayor. El de *Guillermo de Orange* (siglo XII) y la *Gesta de Guarinos de Lorena* están, como el anterior, en endecasílabos franceses asonantados, y el *Viaje de Carlo Magno á Jerusalén* en alejandrinos, también de rima asonante.

Los poemas españoles del siglo XIII, de éstos imitados, se les asemejan á veces en la estructura métrica; bien que en ellos prevalece la rima consonante. En el archivo del monasterio de San Millán, según el testimonio del Padre Sarmiento, se conservan códices antiguos con nueve ó más poemas de Berceo sobre asuntos religiosos, pero éstos son todos en cuartetos alejandrinos con rimas consonantes. El del Cid es monorrimo en consonantes y asonantes mezclados por imperfección del oído; los *Tres Reys d'Orient*, la *Vida de Santa María Egipciaca*, *Los Reyes Magos*, etc., están en versos leoninos con ambas rimas á la vez. Los poemas populares menores llamados *romances* fueron los que adoptaron la rima asonante, la conservaron cuando desapareció de Francia, y la perpetuaron después para gala y gracioso ornamento de la musa castellana.

Los franceses, que, como dijimos, usaron el asonante con anterioridad á los castellanos, después han hecho inútiles tentativas para recuperarlo: la índole de su lengua no lo permite, pues no se le puede mantener con

finales siempre agudos, de lo que son muestra estos endecasílabos compuestos (5 + 6 = 11) del *Roman de Guibelin* del siglo X:

Trois jors entiers | *ot grant joie* MENÉE
Karles li rois | *et sa gens* ENNORÉE.

Ó estos otros endecasílabos asonantados del siglo XII:

Rois qui de France porte corone d'or,
prendoms doit estre et vaillans de son cors.

Tales asonantes, nacidos de una imperfección en las rimas, vienen de los versos latinos de los tiempos bárbaros. Así, para no citar otros ejemplos, en la *Sequencia Victimæ Paschali*, riman *oves* con *pecatores*, *mea* con *Galileam*, *Paschali* con *Christiani;* y en el *Himno Panguilingua*, hay consonantes, como *gloriosi* y *pretiosi*, y hay asonantes tales como *misterium*, *pretium*, *gentium*.

Los romances españoles deben datar del siglo XII, y acaso serían en versos leoninos de dieziséis sílabas con mezcla de ambas rimas. Los más antiguos que hoy se conocen, son de la época de don Juan II (1404-1454), y se encuentran en el *Cancionero de Amberes*, impreso en 1511. Los anteriores á aquella época, si han llegado á nosotros es refundidos y retocados, como sucede siempre con lo que se conserva en la memoria y se transmite oralmente. Así pasó con los poemas de Homero, y acaso con el del Cid, que parece trasladado de la memoria al pergamino, por algún Pero Abat de mucha retentiva y poco entendimiento poético.

Ejemplo de estos romances antiguos es el que comienza:

Tres cortes armara el rey—todas tres á una sazón...

Ó bien este otro:

Ya se assienta el rey Ramiro, | ya se assienta a sus yantares,
los tres de sus adalides | se le pararon delante:
—Mantengavos Dios, el rey. | —Adalides, bien vengades...

(Romance antiguo citado por Argote de Molina.)

Cada uno de estos versos largos se quebró en dos, y se tuvo el romance octosílabo tan usado y popular.

Los romances antiguos no siempre fueron consonantes: solían hacerse con una sola rima consonante de principio á fin en todos los versos pares, y acaso en un tiempo estos monorrimos, hoy insoportables, fueron mirados como los más perfectos y cuidados. En el *Cancionero General*, impreso en Sevilla el año de 1535, se registra el siguiente:

Triste estaba el caballero,
estaba sin *alegría*,
pensando en su corazón,
las cosas que más *quería*.
Llorando de los sus ojos
de la su boca *decía:*
¿Qués de ti, todo mi bien?
¿Qués de ti, señora *mía?* Etc.

El uso de estos romances con rima consonante, se continuó hasta los días de Felipe II, y de ellos dejaron muestras Torres Naharro, Juan de la Cueva y otros poetas. Es curioso que en nuestros días los resucite la musa inculta de los campos de América, de lo que da testimonio Batres al transcribir en sus *Estudios sobre Literatura Americana* algunos cantos populares de los llaneros de Colombia. De allí tomamos este botón para muestra:

Por si acaso me matasen,
no me entierren en *sagrao*,
entiérrenme en un llanito
donde no pase *ganao;*
un brazo déjenme afuera
y un letrero *colorao*,
pa que digan las muchachas:
"Aquí murió un *desdichao;*
no murió de tabardillo
ni de dolor de *costao*,
pues murió de mal de amores
que es un mal *desesperao*.
. . . . . .
. . . . . .

Aquí, la rusticidad del poeta en un caso, y la lejanía del tiempo en el otro, dan el mismo resultado; ambas poesías incipientes, la primitiva antigua y la rústica moderna, adoptan idéntica forma.

Sea como fuere, ello es que el asonante se desprendió del consonante, y después de haber sido considerado como una imperfección, pasó á constituir una entidad, una rima esencialmente española, que cada día se aquilata más y se extiende y perfecciona. Su uso se generalizó á fines del siglo XVI.

Villegas y Lope de Vega hicieron romances heptasílabos ó *anacreónticos.* Solís compuso *endechas;* y, á las postrimerías del siglo XVII, el *romance heroico* ó endecasílabo reemplazó al *verso suelto*, introducido por Boscán y á esa sazón caído en desuso.

*
* *

El romance, cualquiera que sea su medida, lleva libres los versos impares y asonantados los pares, con una sola asonancia; así, pues, ellos son la transformación moderna de los antiguos monorrimos.

Iriarte quiso introducir la novedad de asonantar entre sí los versos impares; pero su ejemplo, dado en la fábula de *El Sapo y el Mochuelo*, no ha tenido secuaces, acaso por demasiado artificioso.

Escondido en el tronco de un árbol		a-o
estaba un mochelo	e-o	
y pasando no lejos un sapo		a-o
le vió medio cuerpo.	e-o	
—¡Ah de arriba, señor solitario,		a-o
díjole el escuerzo,	e-o	
saque usted la cabeza y veamos		a-o
si es bonito ó feo.	e-o	

Así también hay ejemplos de rimas consonantes alternadas sistemáticamente con asonantes. Por capricho y bizarrería puede esto hacerse; pero, ello no es de buen gusto y rara vez el éxito justificará el intento.

Así el canto proven*zal*
entre nosotros nació
al soplo primave*ral*
de un primer beso de amor.
Y del vasallo feu*dal*
comenzó la redención
cuando en el pecho con*dal*
sonó la trova de amor.

Otra forma de mezclar consonantes y asonantes, muy del gusto moderno, es aquella en que se repite un mismo final á intervalos iguales.

COMO LA NOCHE

La noche soñadora
con sus abismos de celeste luz,
oscura siempre y de promesas llena
es como *tú*.

La noche voluptuosa,
morena esfinge sobre raso azul,
también tiene misterios tentadores
tal como *tú*.

La noche impenetrable,
el hada negra, que en su negro tul
á la tierra te trajo, es traicionera,
tal como *tú*.

Por regla general no deben mezclarse las rimas consonantes y asonantes; pero, hoy ya se acepta como legítima la combinación de rimas graves consonantes con asonantes agudas al final de la estrofa ó de sus partes simétricas, de modo que esos agudos queden distribuídos á intervalos iguales (1).

¿Quién eres tú, lucero misterioso,
tímido y triste entre luceros *mil*,
que cuando miro tu esplendor dudoso
turbado siento el corazón *latir*?

Astro de amor, que entre la niebla brillas
con pálido esplendor,
¿qué se hizo el carmín de tus mejillas?
¿Qué mano lo borró?

Una vez que se aceptan los finales agudos en parajes determinados, es de muy mal efecto faltar á la regla.

***

La repetición á intervalos iguales de un accidente

---

(1) Cuando se introdujo el endecasílabo en España, era corriente el mezclar los finales graves y los agudos, como puede verse en los sonetos y canciones de Boscán y en la *Epístola* de Mendoza á él dirigida.

métrico, como ser una pausa, una rima, un esdrújulo, un agudo, un pie quebrado, halaga el oído, y, por lo tanto, es un elemento seguro de armonía. Pero, cuando el oído se educa, se le puede satisfacer sin emplear la rima y sin el martilleteo esperado y apetecido del esdrújulo ó del agudo á cada tantos versos.

Á falta de otros, sirvan de ejemplo los versos que van en seguida para hacer ver el efecto de esta combinación de ambas rimas *ad libitum*, cuidando sí que los finales llanos sean consonantes, y asonantes los agudos:

. . . . . .

¡Ah! yo he visto en mis sueños que en gran coro
inmensa multitud de sombras vagas
pasa cantando con rumor sonoro
de un corazón al rítmico *compás.*
¡Ah! yo he visto pasar bellas mujeres
las vestiduras sueltas,
entre las nieblas pálidas envueltas,
estrellas vislumbradas
que tras la bruma titilando *están.*
Pasan, pasan, las manos enlazadas
como las rosas que juntó la brisa,
puras, inmaculadas,
en sus labios sin mancha una sonrisa,
con los ojos sin luz. . . —¿Á dónde *van?*
—Aguardan de tus labios
la palabra que luz les ha de *dar.*
Ellas son la esperanza,
tú puedes traerlas á la vida *real:*
¡Tú eres sol de esas nubes,
vénlas á *iluminar!*

En el limbo interior en donde vagan
¿lucir el sol acaso no *verán?*
En el limbo interior del pecho mío,
como en el globo la central marea,
suena un himno perpetuo, un himno extraño

que dentro de mí mismo rumorea,
como la ardiente juventud del año,
como las voces del inmenso *mar*.

El himno que palpita y aletea
con las alas gigantes de los sueños,
el que tiene amarguras y sonrisas,
terribles huracanes, mansas brisas,
ardiente amor y luz *primaveral*,
ese me habla de ti, y á todas horas
en el sueño agitado, en la vigilia,
armonías sonoras
rimas y estancias, notas y suspiros
en desiguales ráfagas
produce sin *cesar*.

. . . . . .

Como variante, podemos ofrecer otra muestra que no carece de novedad. Consiste en una combinación libre de heptasílabos y endecasílabos yámbicos como la anterior; pero los versos son sueltos, con frecuentes terminaciones esdrújulas entrecortadas caprichosamente por finales agudos asonantados. El asonante se mantiene invariable como en la composición anterior intitulada *Canciones sin palabras*, ó cambia á grandes trechos, como en la llamada *Caída*, de que tomamos el siguiente ejemplo:

. . . . . .

El monstruo dócil, con la crin tendida,
infatigable, inmenso,
fugando sin cesar,
cruzaba con mi espíritu
un insondable espacio sideral.
Y abordamos al fin un archipiélago
de soles no soñados, mundos vírgenes
de espléndida belleza sin igual.

Otro cielo, otros astros, otros séres
puros, alados, diáfanos
formando un todo armónico,
una nueva, gloriosa humanidad.
Allí reina el amor, sin notas lúgubres,
libre de arcilla frágil,
libre de todo engaño y todo mal.

Desde aquellas riberas de la nébula,
deslumbrado y atónito,
bajé la vista á los parajes tétricos,
donde, invisible al ojo, en una lágrima
navega la orgullosa humanidad;
y los cielos gigantes de su empíreo
ya no estaban ¡oh Dios!. . . Sentíme solo
sin patria, sin familia,
sin objeto ni fin, anonadado,
perdido en tus abismos
grandiosa soledad.

Á confortar mi espíritu
un Ser, de luz vivísima,
á mí bajó solícito
con noble irradiación de majestad,
con su índice de rosa señalándome
á lo lejos, perdido nuestro piélago,
como una niebla pálida
en lucha con la negra oscuridad.

¿Y ese es nuestro Universo? Esa la espléndida
inagotable pléyade
de astros soberbios, que al rodar armónico
en inmortales cánticos
ensalzan al Creador?

La pálida neblina que por átomos
mundos tiene, á los lejos parecióme
condensarse en un cráneo en fondo lúgubre,
como el cráneo de Yorick el bufón.
Engrandecido al par de los cometas
y de séres cual dioses, yo de súbito

como en sueños, tendí la mano trémula
para tomar el cráneo abrumador,
ese cráneo-universo
con diadema de soles, y miríadas
de séres anidando en cada sol:
familias incontables
todas sujetas á una ley de amor,
todas formando un sér, en él encierran
su vida, su cerebro y corazón.
¡Y como éste, universos infinitos
son polvo de tus plantas, oh, gran Dios!

¡Inmensa creación! Gigante escala
de luz y eterno amor,
por tus tramos armónicos,
en ascenso perpetuo, los espíritus
se acercan al Creador.

Al comenzar la parte transcrita la asonancia era en *a*, y en *o* al terminar. La dificultad principal está en que no se noten estas mudanzas en la transición de una asonancia á otra.

Así pueden intentarse otras nuevas combinaciones que den mayor variedad y amplitud á las formas usadas en la poesía castellana.

*
* *

El romance castellano, desde el viejo octosílabo hasta el heroico moderno, siempre ha sido compuesto de versos isométricos, ó de igual medida, en que los impares van libres y los pares con una misma rima asonante.

Hoy se escriben pequeñas composiciones asonantadas, ya sea de versos de dos medidas alternados uniformemente, ó ya mezclados *ad libitum*, como algunas de las rimas becquerianas.

Otra innovación más moderna consiste en intercalar

dos versos cortos libres, de cuando en cuando, en vez de asonantar todos los pares.

Con muy buen éxito se escribe ahora la *silva-romance*, composición que consta de versos endecasílabos y heptasílabos yámbicos, mezclados á voluntad como en la *silva*, pero con los versos pares asonantados como el *romance*, circunstancias por las cuales creo propio darle el nombre indicado.

Como muestra de las pequeñas composiciones de metros alternados damos *La cuna vacía*, de Selgas:

Bajaron los ángeles
besaron su rostro;
murmurando á su oído dijeron:
—Vente con nosotros.

Vió el niño á los ángeles
de su cuna en torno,
y extendiendo los brazos les dijo:
—Me voy con vosotros.

Batieron los ángeles
sus alas de oro
suspendieron al niño en sus brazos
y se fueron todos.

De la aurora pálida
la luz fugitiva,
alumbró á la mañana siguiente
la cuna vacía.

La intercalación de dos versos por uno, de que hablamos más arriba, se ve al final de la primera estrofa y al último, en la siguiente composición, que lleva el nombre de *Desencanto:*

En la lámina azul transparente
del plácido lago

se refleja la luz primorosa
del cielo estrellado.

Largas horas las aguas tranquilas
pasé contemplando,
y en tus ojos miraba otro cielo
más hondo y más vasto.
En tus ojos también fulguraba
la luz de los astros
y algo dulce, divino y grandioso
que mi sér llenaba
de inefable encanto.

En tus ojos mi cielo existía,
á tus plantas vivía extasiado
en tu amor creyendo,
creyendo insensato!
Largas horas tu rostro divino
pasé contemplando,
de tus lindas ficciones pendiente,
loco, enamorado.

¡Ah! que un día... ¿te acuerdas? tu anillo
arrojaste al lago!...
Tras la lámina azul, transparente
propúseme alzarlo,
y ví, ¡oh rabia! que el fondo de estrellas,
era un lecho infecto
de lamas y fango.

Desde entonces, los cielos fingidos
ni miro ni acato.

Como ejemplo de *silva-romance* daremos preferencia á la preciosa composición de Duran, poeta español poco conocido en su propia tierra, como lo fueron Benjumea, Salvador y tantos otros, dignos de ser recordados. Bécquer habría pasado, acaso para siempre, si la mano piadosa de sus amigos no hubiera recogido sus *rimas* dispersas, para vestirlas el traje glorificador de la imprenta.

Cuando pasamos por el campo juntos,
me figuro que al vernos
las auras cuchichean
en las ramas del árbol de hojas lleno.
En los ocultos nidos, al sentirnos,
con flébil aleteo
cantan los pajarillos asomando
sus cabecitas que acaricia el céfiro.
Que nos oyen parece,
los lagartos huyendo,
y que murmuran algo *sotto voce*
gimiendo el agua y suspirando el viento.
Entre el húmedo césped, medio ocultas,
con sus ojos azules entreabiertos
las violetas nos miran
atravesar del bosque los senderos.
Ya florecen de nuevo los naranjos,
ya brotan los almendros;
la brisa apenas sopla, no se escucha
ni el rumor más ligero.
Parece que las hojas
verdes orejas son, que en el silencio
escuchan nuestros pasos
y oyen nuestros acentos.
Si vas ¡ay! á decirme: "Yo te adoro",
habla bajo, muy bajo... están oyendo:
mira que nos observan esas flores,
y si llegan á oírlo tendré celos.

Como pareja insertaremos esta *Fantasía*, en la misma asonancia que la anterior:

¿Quién es? ¿quién me ha llamado?
¿Quién pronuncia mi nombre en el silencio?
¡Ah sólo tú, amor mío,
sabes llegar así á mi pensamiento!
Sólo tú me adivinas,
sólo tú has comprendido mis anhelos,
Sólo tú me respondes,
sólo tú me acaricias desde lejos.
Tú sola tú, perfume delicioso

penetras en mi pecho,
y tú sér á mi sér se aúna y funde
cuando vienes á mí!... ¡Dulce misterio!

. . . . . .

¿Me llamas? qué me quieres?
¡Ya estás aquí: ya tu presencia siento!...
Ven á mis brazos, ven, y enamorada
deja rodar en mi hombro tus cabellos:
Cuéntame de la ausencia
los pequeños detalles y secretos;
yo te haré mil caricias;
te arrullaré con cadenciosos versos;
yo te diré al oído mis canciones
que tú después me pagarás en besos.
Siéntate en mis rodillas,
reclínate en mi pecho,
y en secreto á la luz de las estrellas
hasta que venga el alba, conversemos.

*
* *

No es lícito mezclar ambas rimas en una misma estrofa como ésta:

No hay telescopio igual á mis *botellas*
decía un gran borracho; a-o
de noche yo no veo las *estrellas*
y sí, de día claro. a-o

Aquí los versos pares son asonantes, y consonantes los impares. Ó lo uno ó lo otro. Se hace la rima asonante diciendo:

¡Qué telescopio á mi botella iguala!
exclamó un gran borracho,
si de noche no veo las estrellas
las veo en su cristal de día claro!

Ó bien se la hace consonante sin mezclas híbridas:

Un borracho decía: Las botellas
son para mí, mi telescopio y faro,
si de noche no veo las estrellas
las veo en su cristal de día claro.

Debe mirarse que las rimas de una estrofa no sean asonantes entre sí, descuido que era frecuente en los poetas del siglo de oro, como lo es aún entre los franceses, pero que hoy evitan los versificadores castellanos.

Hace un siglo que Vargas Ponce, en su desairada *Declamación*, criticaba ya este defecto á Garcilaso, en quien es frecuente.

Ejemplo:

Tú rompiste las fuerzas y la dura
frente de Faraón, feroz guerrero: e-o
sus escogidos príncipes cubrieron e-o
los abismos del mar, y descendieron e-o
cual piedra en el profundo; y tu ira luego e-o
los tragó como arista seca el fuego. e-o

HERRERA

Ya dende Cádiz llama a-a
el injuriado conde á la venganza a-a
atento, y no á la fama, a-a
la bárbara pujanza a-a
en quien para tu daño no hay tardanza. a-a

FR. LUIS DE LEÓN

Menos soportable es todavía que los versos anden empedrados de asonantes, á menos que no se quiera producir un efecto determinado. Ejemplo de este defecto es el verso siguiente de Lope, en que, hablando de su *Jerusalén*, dice:

De aquel poema
que escribo, imito y con rigor castigo.
i o i o i o o i o

En este verso desgraciado se juntan cinco asonancias en *io*. No son menos las que siguen:

El claro verso del eterno Homero
e o e o e o

CÉSPEDES

Pues glotona, devota, floja y bronca
o a o a o a o a
masca á un tiempo, murmura, reza y ronca.

VARGAS PONCE

Y más feliz quien de sus dulces rayos
busc*ado*, ansi*ado* y regal*ado* sea.

QUINTANA

...la gloria va escondida
en l*a* b*al*a que m*at*a en la b*at*all*a*.

R. FERNÁNDEZ M.

Esta repetición de la vocal *a* suele dar suavidad al verso, y no disuena en este hermosísimo terceto de Rioja, donde se la repite veinte veces.

¡Cuán callada que pasa las montañas
a a a a a a a a
el aura respirando mansamente!
a a a a a
¡qué gárrula y sonante por las cañas!
a a a a a a

Lope de Vega reune en un cuarteto dos asonantes en *ú-a*; cuatro, en *á-a*, y siete, en *é-a*, y las palabras *cristiana*, *planta* y *honrada* de seguida en un verso, y en otro *sangrienta* y *puerta:*

Nunca tu arena inculta descubierta,
se viera de *cristiana planta honrada*,
ni abriera en ti la portuguesa espada
á tantos males tan *sangrienta puerta*.

Pretender sustituir el asonante al consonante en estrofas conocidas como la quintilla, la octava y la décima, y otras, en que el oído está acostumbrado á la plenitud de la rima perfecta, es un profundo error en que han incurrido hombres de gusto y de vastos conocimientos literarios, como el poeta argentino don Juan María Gutiérrez, cuyo es el siguiente no afortunado ensayo:

En la *laguna*
la leve *espuma*
de la onda azul,
no es tan *liviana*
no es tan *gallarda*
como eres tú.

El agua hirviente
de los torrentes
del Paraná,
no pasma tanto
como en el llano
tu marcha audaz.

Como la concha
rosada y roja
que hay en el mar,
así es tu boca
cuando rebosa
de risa y paz.

Como las pomas
llenas de aroma
llenas de miel,
tal es tu labio
si en dulce halago
toca mi tez. Etc.

Don Manuel M. Madiedo, poeta colombiano muy celebrado y escritor discreto, en su amor y entusiasmo por el asonante, aconseja que se le emplee en reemplazo

de la rima consonante hasta en los tercetos y aun en el soneto, y ésto, á nombre del *buen gusto* y en desprecio de la rutina.

Pero, sus propios ejemplos hacen fuego contra tal consejo, y muestran lo contrario de lo que el autor se proponía. De entre ellos, por más breve, citaremos una *quintilla asonantada*, que dice así:

Mujer pequeñita quiero,
porque si me sale un diablo,
siquiera tendré el consuelo
de decir, en todo caso,
que escogí del mal el menos.

¡Qué desabrimiento tan inaceptable!...

Puede que yo me equivoque, y esté, sin saberlo, rindiendo parias á la rutina; pero, á decir verdad, estos versos malhadados me recuerdan las improvisaciones del *Conejo de la Bolsa*, aquel mozo de café á quien muchos conocimos, y para quien asonante y consonante todo era uno.

Nó: la asonancia castellana tiene un vasto campo de acción propia, y no necesita, por tanto, arrojar de su puesto á la rima perfecta para ocupar un lugar que no le corresponde. El asonante tiene sus formas propias donde campea lozano y gallardo.

Basta con lo dicho sobre estas tentativas descaminadas, y pasemos ahora á ocuparnos del asonante en sí mismo.

***

Pirámide y *clámide* son consonantes, y asonantes de *Carmen*, *pase* y *trae* (á-e); *América*, asuena con *regia*, *ciega*, *cadena*, *vea* (é-a).

Las palabras esdrújulas asuenan con las graves, siempre que tengan iguales la vocal acentuada y la última llena.

Hay cinco asonancias agudas que corresponden á las cinco vocales, *a*, *e*, *i*, *o*, *u*: *cabal*, *corcel*, *jazmín*, *amor*, *tisú*.

En las asonancias graves la vocal acentuada y la última llena se combinan de veinticinco maneras diferentes, á saber:

1. . .	aa	ea	ia	oa	ua
2. . .	ae	ee	ie	oe	ue
— 3. . .	ai	ei	ii	oi	ui —
4. . .	ao	eo	io	oo	ou
— 5. . .	au	eu	iu	ou	uu —

Según esto, habría veinticinco asonancias graves en castellano, si no fuera que se reducen á quince por la supresión de las líneas 3.ª y 5.ª del cuadro precedente.

Esas líneas se suprimen porque sus sonidos se confunden con los que respectivamente les anteceden en la línea anterior. En castellano la *e* y la *i*, como la *o* y la *u* se confunden cuando están inacentuadas, por su semejanza, y así es que *cáliz* y *valle* asuenan, como asuenan *Venus* y *cielo*:

—Abre la rosa el seno,
reina gentil del *valle*,
á tiempo que alza el lirio
su delicado *cáliz*.

—Cuál relumbran las estrellas
sobre el azul de los *cielos*,
y entre ellas serena y pura
se alza la espléndida *Venus*.

El asonante es hoy una peculiaridad de las letras cas-

tellanas, que en él tienen un tesoro inagotable. En francés, italiano y portugués se han hecho tentativas sin éxito para aclimatarlo. Citaremos como ejemplo un romance de Teófilo Gautier, que él llama *aliteración*, y que para muestra sobra:

Monté sur son fidèle barbe,
vétu d'un albornoz d'azur,
emblême d'amour et de foi,
le vaillant Grénadin Gazul
passait sur la Vivarambla.
Il était si beau que chacun
se retournait en le voyant.
A son balcon, Fatmé la brune
prenait le frais avec ses femmes.
Le More au milieu de la rue
arrêtant son cheval lancé,
sur ses étriers d'or s'assure,
et, se haussant jusqu'au balcon,
dit:—Toi qui luis comme la lune
au milieu des étoiles d'or,
Fatmé, perle de la nature,
fleur du Xénil et de l'Espagne,
réponds à mes feux, je t'assure,
par jour, trois têtes de chrétien!
—Sur mes genoux, vaillant Gazul,
pose la tienne chaque soir,
et je te promets, sans parjure,
de t'adorer jusqu'au matin!

***

El uso del asonante cada día se extiende más en España y América y adquiere mayor importancia, tanto que tiende á sobreponerse á la rima consonante.

En la poesía modernísima española, imitada de Heine y propagada por el malogrado Bécquer, como la idea

predomina sobre la forma, se nota cierto desdén por las rimas consonantes.

Ese género de poesía, (llamado por los ingleses *suggestive* porque sugiere ideas), diseña apenas, insinúa las cosas, toca con el ala levemente al pasar; pero, encierra más de lo que aparenta, y, al adoptar una forma que cuadre á su índole, parece que se inclina á emanciparse de las tiranías del consonante, y á reemplazarlo por el asonante que es más delicado, manejable y dúctil, y que dice mejor con la poética vaguedad del género.

La asonancia estaba reservada al romance y á los cantares y seguidillas; pero últimamente es cuando se ha dado á esta rima mayor ensanche y vuelo, con la creación de las nuevas combinaciones en que se la emplea.

Se comenzó por admitir la asonancia en los finales agudos de estrofas consonantes, bajo el influjo del nombre de Espronceda, y se ha llegado con Bécquer y otros poetas, casi al empleo exclusivo, ó al menos predominante de esa rima.

Ella cuadra, sin duda, mejor á la índole de la poesía hoy en boga, la cual, toda alma y sentimiento, es delicada, nebulosa, insinuante, sugestiva, nerviosa como la mujer moderna. Apenas bosqueja, apenas apunta las ideas, cuando ya se evapora. Por lo mismo desdeña los adornos y rebuscamientos de la rima perfecta, y prefiere las medias tintas del asonante, como más adecuadas á las misteriosas penumbras en que flotan sus ensueños, ideas y sentimientos.

El asonante, según Bello, aventaja en delicadeza al consonante.

Pongamos como ejemplo del manejo de esta rima uno de los romances antiguos más hermosos, y lo preferimos

por encerrar en breve espacio una heroica muestra de la lealtad castellana.

El caballo vos han muerto;
subid, rey, en mi caballo,
y si non podéis subir,
llegad, subiros hé en brazos.
Poned un pie en el estribo
y el otro sobre mis manos
mirad que el gentío carga:
aunque yo muera, libradvos.
Y si es deuda que os la debo,
non dirán que no la pago;
nin las duennas de mi tierra
que á sus maridos fidalgos
los dexé en el campo muertos
y vivo del campo salgo.
Á Diagote (1) os encomiendo:
mirad por él que es mochacho;
sed padre y amparo suyo
y ¡á Dios! que va en vuestro amparo.
Dixo el valiente alavés,
señor de Fita y Buitrago,
al rey don Juan el Primero,
y entróse á morir lidiando.

III

Del consonante

La rima consonante es rigurosa: *Árbol* y *mármol*, *caza* y *escasa*, *rayo* y *gallo* no forman consonancia. Pero

(1) Este hermoso romance en *a-o*, se refiere á Pero González de Mendoza, señor de Fita y Buitrago, padre de don Diego Hurtado de Mendoza, el almirante, y abuelo de don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. El valiente alavés murió, en efecto, en la batalla de Aljubarrota, después de salvar á su rey y señor. Diagote, como se comprende, es el almirante.

no hay regla sin excepción, y ésta la tiene: y la única licencia que se permite es rimar la *b* con la *v*, por lo parecidas que son estas dos letras.

..... dando *pruebas*
de ser todos Adanes, todas *Evas*.

VARGAS PONCE

Tú tejes al verano su guirnalda
de granadas espigas; tú la *uva*
das á la hirviente *cuba*.

BELLO

Su indomable altivez el potro aplaca
cuando sus aguas *bebe;*
mientras que á la vicuña y á la alpaca
solaz presta la *nieve*.

J. PARDO ALIAGA

No chocaría tanto entre nosotros como en España extender la excepción á la *s*, la *c* y la *z*, pues que, en diversas circunstancias confundimos esas letras en la pronunciación. *Teresa* y *belleza*, *acercóse* y *veloce*, *rosa* y *roza*, pueden pasar á nuestro oído como buenas consonancias.

Con igual razón los pueblos del Plata podrían aceptar la rima de *rayo* y *caballo*, *Pompeyo* y *destello*, ya que confunden la *y* y la *ll*, en un solo sonido.

No aconsejamos, sin embargo, que se use de ninguna de estas licencias, perpetuadoras de vicios de pronunciación.

***

Tiénense por defectuosas y descuidadas las rimas de algunos poetas, que han hecho consonar *patio* con *atrio*, *fuente* y *veinte*, *ñudo* y *verdugo*, *nuevo* y *fuego*, *Silvia* y

lidia, *Doris* y *amores*, *Ávila* y *águila*, *cabro* y *Pablo*, *antiguo* y *enemigo*, *frenético* y *dialéctico*. Estas rimas defectuosas ocurren con frecuencia entre los franceses.

Juan de Mena rima *proverbios* con *soberbios*, y se lo han criticado indebidamente, porque la consonancia se cuenta desde la vocal acentuada. Rodrigo Yáñez, en su *Crónica de Alfonso XI*, dos veces rima á *Santiago* con *fidalgo;* fray Luis de León dice:

Ayer puso en sus ditas todas *cobro*
mas hoy ya torna al *logro*.

Ercilla, en una octava, como consonante de *rompa* y *trompa*, usa *interrompa;* y en busca de un consonante Boscán dijo:

Que á la memoria *ocorre;*

Mientras que Francisco de Figueroa, estirando á *rubíes*, para asonantarlo, escribía:

Ébano, nieve, púrpura y jazmines,
ámbar, perlas, *rubines*.

Fray Luis lo acortó, y de *rubí* sacó *rubís*, para hacer caber el plural en este verso, también de joyería:

De perlas y *rubís* era la entrada.

El poeta mejicano Flores no ha trepidado en utilizar el *céfiro* en busca de consonancia, cuando dice donosamente:

Rumor de besos—y de suspiros
flota en las alas—de los *cefíros*.

Campoamor dice *elixír*, y algún otro poeta que no recuerdo, hace consonar *río* con *murmurío*.

Ya había otro dicho, refiriéndose á San Lorenzo y su parrilla:

El fuego, ni los tormentos
no pudieron *divertir*
el ánimo y la constancia
de este glorioso *martir*.

Como aquel otro que dijo, según lo cuenta Rengifo:

Estrella del *oceano*
cedro del monte *Libano!*

Arriaza hizo rimar *abismo* con *altísimo*, pero es seguro que para que la rima fuera efectiva, él cometió la licencia de suprimir la *i*, poco sonante, y diría *altismo*, consonante de *abismo*. Así hay palabras que en la rima originaria han sido distintas de como se escriben en ediciones posteriores, produciendo hoy una disonancia que antes, sin duda, no tuvieron. Hoy nos choca encontrar rimas como éstas: *inicuo* y *dedico* (Argensola); *egipcio* y *beneficio*, *afecto* y *peto*, *digno* y *divino;* pero si leemos *inico*, *egicio*, *afeto*, *dino*, salvo la licencia en otro tiempo corriente, ya nada nos extraña.

Sin ocurrir á los antiguos poetas españoles, los americanos mismos nos proporcionan ejemplos de esta licencia, la cual no debe tomarse como defecto en las rimas:

Y tú, claro Bayamo peregr*ino*,
ostenta ese blasón que te engrandece
y á este etiope de memoria *dino*
dále la libertad, pues la merece.

SILVESTRE DE BALBOA
(Cubano)

¿Quién es aquel que el paso lento mueve
sobre el collado que á Junín *domina*,

que el campo desde allí mide, y el sitio
del combatir y del vencer *desina?*

OLMEDO
(Ecuatoriano)

De tupidas montañas el ramaje
sacuden de *contino*
pájaros mil de espléndido plumaje,
y de armonioso *trino.*

J. PARDO ALIAGA
(Peruano)

Estas licencias son todas condenables y tienden á desaparecer, como también el defecto de consonar una palabra consigo misma ó con sus compuestos, pobreza que siempre desagrada, como en los casos siguientes:

Bebe dolor y llanto
por la mesma *medida*
con que ya España fué de ti *medida.*

FRAY LUIS DE LEÓN

La llaga que al principio no se *cura,*
requiere, al fin, más áspera la *cura.*

ERCILLA

Las mujeres son la *parte*
del mundo más principal,
do no se aparta ni *parte*
un valor tan especial.

FERNÁN LUDEÑA

Juan de la Cueva, en tercetos que he citado antes, hace consonar *forma* con *forma* y *conforma;* fray Luis de León dice:

El va, y en pos dichosas
le siguen las ovejas, do las pace
con inmortales rosas,
con flor que siempre *nace*
y cuanto más se goza más *renace.*

Y Gregorio Silvestre en una de sus canciones trae este defecto á la vista cuando dice:

Si tú confiesas la *culpa*,
bien mereces mi perdón,
pues está en tu confesión
mi venganza y mi *disculpa*.

Ejemplos de estos defectos y licencias son los siguientes:

Á mi cuerpo de *ñudos*
á mi memoria y alma de *verdugos*.

QUEVEDO

Jura de darme por Neptuno y *Doris*,
fin á mis gustos, gusto á mis *amores*.

VILLEGAS

Á la sombra holgando
de un alto pino ó *robre*,
ó de alguna robusta y verde encina,
el ganado contando
de su manada *pobre*
que en la frondosa selva se avecina.

GARCILASO

Góngora también consuena *sobre* y *pobre* con *robre*.

Muy bien se pudo *culpare*
por necio cualquier que fuere
que como piedra *callare*.

GÓNGORA

Y dime, ¿qué galán ama
tan ajeno de *interese*
que abrasándole mi llama

la gloria de ver su dama
sólo por premio *quisiese?*
Yo soy ese.

PEDRO DE PADILLA

Finalmente, citaremos dos ejemplos, uno de Fray Luis de León, que es esta bellísima licencia:

Y el sol puro en el cielo *resplandía*,

y otro de Boscán, inconcebible, defectuoso, que oscurece á cuanto hemos hasta aquí mencionado en materia de malas rimas.

Para mayor gravedad cométese la falta en un soneto, y se repite una y otra vez, como por gala.

En el soneto 42 consuenan *pelea* y *pelea*, y *junto* con *junto*, lo que ya es mucho; empero, eso no es nada comparado con el soneto 43, de que copio en seguida los cuartetos:

Puesto me ha amor al punto, do está el *medio*
de todo el bien que sobre el alma *rueda;*
no es fortuna quien manda ya esta *rueda*,
más alto está mi mal, ó mi *remedio.*
Sólo es amor de quanto amo el *medio;*
aquí queda el poder, aunque no *queda;*
de aquí parte, aquí anda, y aquí *queda*
la fuerza con que muero, ó me *remedio.*

Esta falta parecería única en la literatura castellana si después del soneto 43 no viniera el 44, así como no habría habido pie más deforme que el izquierdo de Quevedo si él no hubiera exhibido el derecho.

De éste no copiaremos los cuartetos, pero sí las rimas que son:

Fuerza—canto—espanto—esfuerza
fuerza—entanto—espanto—esfuerza.

Si esta reincidencia no es un colmo, que Apolo perdone á Boscán.

***

Y mientras *miserable-*
mente se están los otros abrasando...

dijo también Fray Luis, y desde que lo dijo no ha habido un defecto más bullangueado que éste de partir un vocablo en busca de la consonancia, así como otros procediendo en sentido contrario, juntan dos vocablos en uno con el mismo objeto. Mora hizo de *con que* consonante de *ronque*, y Bello, su contrario, por no ser menos, de *en que* hizo el de *palenque*.

No fué Fray Luis el único que apelara á este extraño recurso, que otros ejemplos pueden citarse, como los siguientes:

Oídme, vacas gordas
del monte de *Samaria*,
á do pacéis las yerbas regaladas,
y las orejas sordas
volved ya *voluntaria-*
mente, del verde pasto descuidadas.

MALÓN DE CHAIDE

Y á cuenta la otra mitad
de la muy primera *desca-*
labradura que se ofrezca.

CALDERÓN

Y hoy bien podríamos decir nosotros:

Quien tenga el juicio *cabal*
no dirá ni en bufonada,
que fué *constitucional-*
mente la cosa fraguada.

Más aún, no han faltado poetas satíricos y festivos que por agudeza y donaire hayan partido las palabras en dos, aunque no buscando consonancias. Así uno dijo:

..... Y tú, maldita,
que en el verso no cabes, y es preciso
decir *interpre* aparte de *tativa*.

AMAT BENEDICTO

Y Quevedo, burlándose de los culteranos, esclamaba:

El que quiera ser culto en solo un día
la *geri* aprenderá *gonza* siguiente.

*
* *

Tres ó más rimas iguales cuando van seguidas, no son de buen efecto.

Sólo por ver á Macías
é por de amor me *partir*
yo me querría *morir*,
con tanto que *resurgir*
pudiese dende á tres días.

JOHAN RODRÍGUEZ DE CÁMARA

Algunos las han empleado, pero la estrofa resulta pesada y pretenciosa. Juan de la Encina así comienza una de sus letras amorosas, y éste es uno de los tri-rimos más aceptables.

No te tardes que me muero
Carcelero,
No te tardes que me muero.

Apresura tu venida
porque no pierda la vida,
que la fe no está perdida.
Carcelero, etc.

Sácame de esta cadena
que recibo muy gran pena,
pues tu tardar me condena
Carcelero. Etc.

Los monorrimos consonantes que rara vez se usan, son pesados y de mal gusto. Los tiene Bello en su imitación de *Los Duendes* de Víctor Hugo; pero, ni él con su maestría y buen gusto pudo salvar el escollo de la monotonía.

Campoamor, en cambio, ha sabido repetir muchas veces los mismos finales agudos; pero, alternándolos y entretegiéndolos con arte y donosura, como lo hizo en *El Beso* y *El Café.*

Desde la ciega atracción,
beso que da el pedernal,
subiendo hasta la oración,
último beso mental,
es el beso la expansión
de esa chispa celestial
que inflamó la creación,
y que en su curso inmortal
va de crisol en crisol
su intensa llama á verter
en la atmósfera del Sér
que de un beso encendió el sol.

El ejemplo es tentador y peligroso; mas, quien no tenga mano maestra, que no intente estos juegos de la rima.

Nadie las mueva
que estar no pueda con Orlando á prueba.

***

La rima llegó á ser tan necesaria á los oídos españo-

les, que poetas hubo quienes no se contentaron con llenar de consonancias los finales de sus versos, sino que los hicieron rimar con palabras colocadas al efecto, en el interior, en rimas encadenadas. Así procedió Garcilaso, acaso en imitación del poeta napolitano Sanazaro, y como él otros poetas de aquella época.

Puso en el duro suelo la *hermosa*
cara, como la *rosa matutina*
cuando ya el sol *declina*'l mediodía
que pierde su *alegría* y *marchitando*
va la color *mudando;* ó en el *campo*
qual queda el lirio *blanco*, qu'el *arado*
crudamente *cortado* al pasar *deja*
del cual aún no se *aleja presuroso*
aquel color *hermoso*, ó se *destierra*,
mas ya la madre *tierra*, etc.

Aquí el primer hemistiquio de siete sílabas, rima con el segundo del verso anterior, siempre de cinco.

Á veces el primer hemestiquio se hacía de cinco sílabas y de siete el segundo, y sus rimas concertaban como en el caso anterior.

Pastores, que dormís en la maj*ada*
en la cerr*ada* noche á sueño su*elto*,
mirad resu*elto* el aire tenebr*oso*
en lumin*oso* alegre y claro *día:*
la sombra fr*ía* huye; el horiz*onte*
del alto m*onte* blanco, que encarn*ado*
con el dor*ado* rayo respland*ece*.
Ya no par*ece* estrella en todo el c*ielo*,
el duro h*ielo* su rigor quebr*anta*
la tierna pl*anta* aljófares derr*ama*,
bala el cordero, y el novillo br*ama*.

Hay otra forma de eco, en que se emplea la consonancia de una manera pueril.

—Mucho á la majestad *sagrada agrada*
que entienda á quien está el *cuidado dado*,
que es el reino de acá *prestado estado*,
pues es al fin de la *jornada nada*, etc.

—O *fortu*NATAM, NATAM, *me consule*, *Roman!*

CICERÓN

Ó bien el *romance con ecos:*

Pintar al vivo un re*trato*
trato al dueño, que he que*rido*, i-o
he*rido* dejó mi pe*cho*
he*cho* á sentir sus desvíos. í-o

Rengifo llama *soneto encadenado* uno en que se usa de este mismo artificio:

Pluguiera á Dios, que en tí, sabiduría,
guía de el alma, y celestial lumbrera,
hubiera yo empleado el largo día,
la fría noche, el tiempo que perdiera:
tuviera con la dulce compañía
alegría en lo adverso, y paz entera;
viera lo que no ví cuando creía
que vía, lo que ver jamás quisiera. Etc.

*
* *

Hay otras estrofas antiguas, un tiempo muy en boga, con versos de eco.

Constan de tres octosílabos con su eco respectivo, y en seguida de una redondilla, en cuyo último verso de ordinario se reunen y repiten los ecos.

Sirvan de muestra las dos composiciones que siguen, una grave, y jocosa la otra.

Á Cristo crucificado

Cuando tu imagen adoro,
lloro;
cuando tu retrato miro,
suspiro;
de verte todo sangriento
lamento.
Con notable sentimiento
admirando estoy tu muerte,
pues solamente de verte
lloro, suspiro y lamento.

La otra es de un poeta anónimo á quien don José de Pimentel pidió unos versos para Bernarda, su amada, donde entraran *él* y *ella* "y usted también", agregó don José por cortesía. El poeta le dió gusto con los siguientes:

Don José de Pimentel,
(aquí entra él),
unos versos me pidió
(aquí entro yo)
para Bernarda la bella,
(aquí entra ella);
y está tan fatal mi estrella
en esto de discurrir
que no encuentro qué decir
ni de él, ni de mí, ni de ella!

Estos juegos de versificación y de ingenio han caído en desuso.

***

En el empleo de las rimas internas, más felices que los antiguos han andado los poetas modernos, de quienes pueden citarse muchos ejemplos.

Del malogrado poeta chileno José A. Soffia, mi discípulo distinguido, tomo esta estrofa:

Precioso rizo | de su blondo *pelo*,
dulce *consuelo* | de mi cruel dolor,
en cada una | de tus hebras de *oro*
guardo un *tesoro* | de infinito amor.

Y de mi amigo, el gran poeta argentino Carlos Guido Spano, transcribo esta elegante combinación:

Ven, cándido lirio del verde *Erimanto*.
Orillas del *Xanto*, | las sombras *fieles*
de frescos *laureles* | nos brindan su *abrigo*,
ven pronto!—Te *sigo*.

Y por último, del celebrado poeta colombiano Gutiérrez González, citaré otra graciosa y simpática estrofa:

¿Conoces tú, la flor de *batatilla*,
la flor *sencilla*, la modesta flor?
¡Así es la dicha que mi labio *nombra*,
crece en la *sombra*,
mas se marchita con la luz del sol!

***

En otras lenguas hay mayores artificios y repeticiones de consonantes, tanto que entre los escaldos de la Escandinavia se encuentran versos en que no hay una sola palabra que no responda á otra con el golpe del consonante. Como en nuestra lengua esto es imposible, se hace necesario citar un ejemplo extraño, siquiera para que semejante disposición se comprenda.

Dicen unos versos escandinavos que allá otros traducirán:

Haki kraki hamde framde
Geirum eirum gotna flotna,
Hreiter neiter hodda brodda
Brendist endist hale stale.

En otros se ordena la rima palabra á palabra, pero de verso á verso, de manera que las voces 1.ª, 2.ª, 3.ª y 4.ª del primer verso correspondan respectivamente á las voces 1.ª, 2.ª, 3.ª y 4.ª del segundo.

Haki brodhum saerdi leggi
Kraki hoddum naerdi seggi
Veiter pella hali beitest
Neiter vella stali heitest.

Es de suponer que este sistema subordine la idea á la rima, hasta hacer degenerar la poesía en combinaciones de sonidos capaces de halagar el oído, mas no de iluminar la mente y encender el corazón.

La rima debe ser siempre un auxiliar de la armonía, sin convertirse jamás en traba de la idea. Donde domina el cuidado de la rima ú otra exterioridad, la poesía languidece y pronto degenera, y el versificador reemplaza al poeta.

IV

De la aliteración

Decíamos más arriba que la *aliteración* ó repetición de letras y sílabas iguales, constituía el principal elemento de los ritmos rúnicos, y era muy del gusto de los pueblos escandinavos. Los sajones la llevaron á Inglaterra á principios del siglo V, donde se propagó, hasta en-

contrarse con las rimas consonantes de los normandos, introducidas con la conquista á fines del siglo XI. Los poetas ingleses, gaelicos y escoceses usaron juntos ambos artificios, la aliteración rúnica y las rimas normandas. Entre los franceses y españoles suelen hallarse trazas vagas de la aliteración; pero, más bien como un medio de producir armonías imitativas que no como elemento rítmico. Los poetas latinos no eran extraños á esta especie de rima rúnica: también ellos solían usarla como recurso onomatopéyico, y no pocas bellezas sacaron de su empleo.

En la aliteración se distinguen dos elementos, la armonía literal y la armonia silábica. Innumerables ritmos resultan de combinar estos elementos entre sí, que los escandinavos reducían á 136 entre los más usados, sin tomar en cuenta las consonancias finales (1) de que á veces también solían usar los *escaldos*.

El obispo San Aldhelmo, prelado anglo-sajón (656-709), sobrino de uno de los reyezuelos de la Heptarquía, y el primer poeta inglés que cultivara la poesía latina, empleó conjuntamente ambos artificios, como se verá por esta muestra:

Spissa statim spiramina
duelli ducunt agmina,
turbo terram teretibus
grassabatur turbinibus.

El Poema ó Cantinela de Hildebrando, del siglo VIII, —lo más antiguo hasta hoy conocido en la epopeya ca-

(1) Es probable que, hacia el año 700 de nuestra éra, los escaldos y acaso los bardos, agregaran la rima á la aliteración.

balleresca,—está escrito en viejos versos góticos aliterados, como éstos:

Than thorrot thin thiod
thurb that gethring mikil.

Roberto Langelande, poeta inglés del siglo XIV, emplea la aliteración combinada con el acento tónico en su *Vision of Piers Ploughman* (1360), escrita en versos dobles, de que son muestra los siguientes:

In a somer seson, | *when softe was the sonne*
I shoop me into shroudes | *as I a sheep weere* (1)
in habit as an heremit | *unholy of werkes*
wente wide in this world | *wondres to here.*

De Chaucer, coetáneo del anterior, al gran Schakespeare hay no pocas muestras de aliteración en la poesía inglesa, y no es extraño encontrarlas aun en poetas modernos como Poe, que la emplea más como una fantasía bizarresca que como un recurso rítmico.

Otro tanto puede decirse de Dante Gabriel Rossetti, el poeta hoy á la moda en Londres. Él también emplea á veces la repetición de sonidos y vocablos como un recurso artístico, curioso desarrollo de las aliteraciones anglo-sajonas de los bardos sus antecesores.

Como ejemplo de este atavismo literario, vayan las dos siguientes composiciones de las que él llama *Chimes.*

I

Honey-flowers to the honey-comb
and the honey-bee's from home.

(1) *I put myself into clothes as if a shepherd I were.*

A honey-comb and a honey-flower
and the bee shall have his hour.

A honeyed heart for the honey-comb
and the humming bee flies home.

A heavy heart in the honey-flower,
and the bee has had his hour.

IV

Lost love-labour and lullaby,
and lowly let love lie.

Lost love-morrow and love-fellow
and love's life lying low.

Lovelorn labour and life laid by
and lowly let love lie.

Late love-longing and life-sorrow
and love's life lying low.

Por curiosidad insertamos en seguida unos pocos versos aliterados del trozo más antiguo de versos anglosajones que se conoce. La *Paráfrasis de la Escritura* de Cadmon, así comienza:

Nû we sceolon Herian
Heofon-rices weard
Metodes Mihte
and his Môd-gethane,
Weore wuldor-fâder
sivâ he wundra gehwas...

Lo que traducido al inglés moderno, es:

Now must we Glorify
the Guardian *of heaven*
the Maker's Might

and his Mind's *thought*
the work *of the* worshiped *father*,
when of his wonders...

Los versos aliterados como éstos, no se componían de un número fijo de sílabas, ni tenían acentos rítmicos, ni empleaban la rima, sino que en cada pareja de versos cortos se ponían dos ó tres ó más palabras que comenzaran por la misma consonante, ó bien todas comenzaban por vocales, aunque fueran distintas. El arreglo más común consistía en presentar tres palabras aliteradas en la pareja: dos en la primera línea y otra en la segunda.

No hubo literatura sajona escrita sino después de la conversión de la Bretaña al cristianismo. Sus primitivas producciones, según Webster, fueron poéticas, y aliteradas como toda la temprana poesía teutónica. Esta de Cadmon es bien sencilla en su mecanismo, y cuesta trabajo comprender cómo aquellos oídos rudos podían quedar satisfechos á tan poca costa. La primitiva aliteración, sin duda que después se fué complicando, á medida que se refinaba al gusto y el oído se hacía más exigente; pero, por mucho que avanzara, jamás para nosotros pasará de un juego pueril de letras, sílabas y palabras, como lo demuestran palmariamente las aliteraciones medidas y rimadas de Rossetti, que dejamos transcritas.

***

En tiempo de los reyes Merovingios, tenían los francos poemas heroicos como el de *Hildebrando*, ya mencionado, y esto consta del testimonio de Eginardo, el secretario y biógrafo de Carlo Magno; mas, de estos poemas breves ó cantinelas, de donde acaso salieron los

otros más extensos del siclo Carolingio, ya no quedan ni vestigios. Es probable que ellos se ajustaran á los ritmos aliterados propios de la poesía del Norte, de donde ellos, sin duda, provenían.

Michelet, en su estilo pintoresco, dice: que, mientras la mano medía el dáctilo y el pie batía el yambo, en las selvas del Norte silbaba el viento la aliteración (1).

Más que á las enseñanzas del viento gimiendo entre los pinos helados del Norte, debe atribuirse el gusto por la *aliteración* de aquellos pueblos septentrionales, al predominio en su lengua de las consonantes, cuyo encuentro frecuente engendra la aliteración. Los pueblos del mediodía, en cuyos idiomas prevalecen las vocales, no sólo prefieren la consonancia, sino que se satisfacen con la *asonancia*, que es la rima limitada á las vocales, sin tomar en cuenta las consonantes.

La aliteración pudo llegar á España con las tribus góticas que la invadieron; pero, cuando los pueblos invadidos son superiores en cultura á los invasores, nada toman de ellos, al menos en las letras. No obstante, si se busca, podrá encontrarse reminiscencias de la aliteración gótica en los antiguos romances y refranes, como por ejemplo, el romance que comienza:

Yo m'era mora Moraima,— morilla de un bel catar.

---

(1) *Dáctilo* en griego es *dedo*; aludiendo á la falange larga y dos cortas del dedo humano que equiparaba á la sílaba larga y dos breves de este pie métrico. Griegos y latinos al recitar sus versos batían el compás con el pie, á lo que llamaban estos últimos *percutere pedes versus*. Por eso dice Michelet, que la mano medía el dáctilo, y el pie batía el yambo.

y los refranes siguientes en que domina la *o*, ó sólo se emplea la *a*.

—Ni mozo mocoso, ni potro sarnoso.
—La mala llaga sana, la fama mala mata.

En tiempo de Lebrija, para facilitar á los niños la pronunciación y soltarles la lengua, se les hacía repetir juegos de palabras como éste:

Cabrón pardo pace el campo,
¡Par Dios! pardas barbas ha.

ó como esta otra aliteración que trae Vargas Ponce en su *Declamación*, de 1791, *no premiada por la Academia:*

Feroz fazaña Farfán,—ferir fuerte al fanfarrón.

De estos refranes aliterados tienen muchos los ingleses, como hasta en sus cartillas puede verse, y no pocos los franceses, también aficionados á jugar del vocablo y á sacar partido de la aliteracicn, como en los siguientes ejemplos:

—*Le riz tenta le rat; le rat tenté tâta le riz.*

—*Ton thé t'a-t-il ôté ta toux?*

Por curiosidad citaremos todavía algunos ejemplos de aliteración de los poetas latinos, á que fué muy aficionado el viejo *Ennius*, el amigo de los Escipiones y maestro literario de los romanos.

De este Quinto Ennio son los siguientes curiosos ejemplos:

—*Africa, terribili tremit horrida terra tumultu...*

—*Vindis venatica velox*
apta silet canis...

—At tuba terribili sonitu taratantara dixit,
Salamacida spolia sine sanguine et sudore
O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne tulisti.

Este último verso lo cita Cicerón como ejemplo de cacofonía, aunque no menos cacofónico es este otro:

Quidquam quisquam cuiquam, quod convenient negat

Virgilio suele repetir las letras como la *s* cuando pinta el campo de las serpientes y el silbido de esos reptiles, ó la *m*, la *l*, la *t*, etc., como se ve en estos versos:

—Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
—Nec me meminisse pigebat Elisæ
—Quæque lacus late liquidos.
—Luctantes ventos tempestatesque sonoras.
—Ergo ægre rastris terram rimantur.

*
* *

Los grandes poetas á veces, instintivamente emplean la aliteración para producir la armonía imitativa, que tanto agrada cuando se la maneja con feliz éxito, como en estos dos versos de Garcilaso.

En el silencio sólo se escuchaba
el susurro de abejas que pasaba.

Espronceda con menos acierto, y acaso sin quererlo, en su *Himno al Sol* empleó la aliteración silábica en este verso:

Y es*tát*ico an*te ti* me a*tre*vo á hablar*te.*

Iriarte, sin mucha elegancia aunque de manera muy expresiva, repitió la *u* para pintar la monotonía en el canto del cuclillo:

No hay ave tan fastidiosa
en el cantar como tú,
cucú, cucú y más cucú
y otra vez la misma cosa.

Y Quevedo, con su chiste ingenioso, más bien por jugar del vocablo, así cantaba:

Á la orilla de un pellejo
en la taberna de Lepre,
sobre si bebe poquito
y sobre si sobrebebe. Etc.

El regocijado don Francisco, en su sátira contra el matrimonio, tiene también esta cacofonía:

Que al que al campo me saca en desafío,

que hace recordar aquel verso de Boscán:

Yo por querer quisiera querer menos.

El Padre Sarmiento cita coplas gallegas antiquísimas (siglo XI á XII), relativas al origen del apellido de Figueroa, las cuales coplas, llenas de aliteraciones, así comienzan:

No figueral figueiredo
a no figueral entrey,
seis ninas encontrara
seis ninas encontrey.

Troncon desgallara
troncon desgalley,
tods los machucara
tods los machuquey.

Y en prueba de que los gallegos no han perdido la afición, la poetisa Rosalía Castro, citada por su paisana la incomparable Emilia Pardo Bazán, no ha mucho que decía:

Meiguiño, meiguiño meigo
meigo que me namorache...

Entre nosotros tenemos un ejemplo de aliteración leve y aérea, en la coplilla con que se acompaña el *aire*, baile de la época colonial:

Yo me enamoré del aire,
del aire de una mujer,
y, como el amor es aire,
en el aire me quedé!

Hay cierta ligereza en la marcha de estos versos, ajustados, sin duda, á las mudanzas del baile, que es debida á su gran número de vocales, sobre todo la *e* (18) y la *a* (7), y de consonantes suaves y de fácil pronunciación. Hay 38 vocales por 29 consonantes.

Después de todo, hay cierto encanto en la repetición feliz de algunas letras y sonidos.

*
* *

Unas veces por descuido, otras de intento, suelen producirse versos en que se repite una misma letra, lo que los hace monótonos; y versos hay dulces, suaves, sonorosos, gratísimos al oído, cuyo encanto proviene de la feliz elección y enlace de sus letras, y sobre todo de la variedad en las vocales acentuadas. Los trovadores antiguos, según don Enrique de Villena, situaban las vocales de tal manera que hiciesen buena armonía, "et se

desviaron de aquella posición de letras que hacía són desapacible.»

La mayor parte de cuantos se han ocupado de gramática y poética, desde el célebre Marqués hasta hoy, han prestado atención á esta materia dentro y fuera de España, especialmente los modernos *simbolistas ó decadentes franceses*, secta literaria que rinde culto al sonido, y marcha en su exageración y extravagancia á formar una literatura de vaguedades sonoras.

La *a* con su sonido claro y bien determinado da limpieza y sonoridad al verso.

—Las largas calles de álamos plantadas. Tiene 9 *aes*
—Las ya desamparadas vacas mías. Id. id.

GARCILASO

—¡Cuán callada que pasa las montañas
el aura suspirando blandamente!
¡qué gárrula y sonante por las cañas! } 20 *aes*.

—Las blancas mantas balanceaba el aura.

La *e* opaca, sin carácter, produce versos monótonos, indecisos y deslucidos cuando se la prodiga.

10 *ees*. —Serena el aire, reverdece el suelo.—QUEVEDO.
—Y en el mesmo deseo persevere.—HERRERA.
—¡Paveces y entremeses, qué vejeces!...

La *i* es vocal clara, limpia, aguda y rápida, aunque afeminada. Por sí sola produce versos chillones que punzan el oído como las notas altas del clarín:

—Ya yo viví, y anduve ya entre vivos.—BOSCÁN.

—Sin ti mi Sion, mi bien y mi alegría.—FR. LUIS.

—Prodigio triste de mi fin violento.—ARGENSOLA.

—Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.—GARCILASO.

—Niña infeliz, que mira, y ríe y gime,
fija en tus aguas, Mississipi undoso.

—Tinguiririca sin igual, mi vista
plácida por tus márgenes dilato.

—Ví allí la *Inquisición*, víla viviente;
ví sus hórridos hierros rechinantes
que hambrientos una víctima pedían,
y, erizado el cabello, sentí frío;
sentí ese hielo del puñal agudo
que entra y rasga la carne...

—Al abismo camina y desconfiada
vacila y cae, y tímida, afligida
gime la virgen púdica, y llorosa
al fin se abraza de la cruz bendita.

La *o*, llena y robusta, da lugar á versos sonoros y varoniles, sobre todo si se la combina con la *m*, la *n*, la *r* y la *t*.

—El ronco són de la tartárea trompa.

—Como son los soberbios son mis hombros.—QUEVEDO.

—En roncos sonorosos borbotones
brotarán desde lo hondo de la tierra.

—Con monótonos sones los oboes
repartían sus ecos por los montes.

—Oye, que al cielo toca
con temeroso són la trompa fiera.—FR. LUIS.

—No resonaron tanto
al sonoroso canto
con que los dos pastores lastimados
aliviaron cantando sus cuidados,
como cuando las hiere bóreas crudo,
noto furioso de piedad desnudo.—F. DE LA TORRE.

—No el ronco retumbante olear del Ponto
por el noto furioso atormentado
á su enojo se iguala...

La *u* es aguda como la *i*, penetrante y poco franca.

—Un profundo murmullo lejos suena.—CALDERÓN.

—El murmurio süave de las fuentes...

—El bululú ambulante cuna tuvo...

—Cubre el Vesubio el humo; oscura bruma
esconde el día que indeciso nace.

—Una luz suave, el aura susurrante,
el músico murmurio de las fuentes,
y la mullida yerba allí abundosa,
al dulce descansar me convidaron.

—Suenen tus roncas *tutucas* (1)
oh, caudaloso Cautín,
y luzcan lanzas tus *rucas* (2)
del uno al otro confín.

—Tucapel, tú, tus tutucas
en vano en Arauco suenas,
mudas están sus arenas
y abandonadas sus rucas.

—Suaves las auras susurran
entre las hojas perdidas,
y so el boscaje frondoso
murmuras, Tinguiririca.

En la siguiente estrofa hay doce *ies* y catorce *ues*, las dos vocales más débiles y agudas:

---

(1) *Tutucas*, voz onomatopéyica con que los araucanos designan sus cornetas de guerra.

(2) *Rucas*, cabañas de los indios.

—Fúlgida Venus, tú, mi única guía,
alumbra mi camino oscuro y triste,
y el lúgubre destino que me auguran
cambia en risueño día, puro y claro.

—Tú, rubia luna, cuya lumbre pura 6 *uu*
apaga mansa las amargas ansias 10 *aa*
que tumultuosas del doliente pecho
surgen á veces.

—Silban los pitos y pífanos 4 *ii*
los roncos bombos redoblan, 6 *oo*
gritan los niños y chillan 4 *ii*
y la ciudad se alborota.

*
* *

La monotonía, más que en el número de letras repetidas en el verso, está en que los acentos caigan sobre una misma vocal. La gracia y armonía consiste por mucho en que haya variedad en las vocales acentuadas:

—Turbado siento el corazón latir.
a e o i

—Pámpanos nuevos por abril los cubren.
a e i u

—Escucha tú, el cantar de mis pastores.—GARCILASO.
u u a o

—Dulce vecino de la verde selva.—VILLEGAS.
u i e e

—Huésped eterno del abril florido.—ID.
e e i i

—La luz, principio de mis dulces días.—LOPE DE VEGA.
u i u i

—Acabó el nombre y el valor latino.—MORATÍN.
o o o i

—Cubre el Vesubio en humo denso y llamas.—ID.
u u u e a

—Dar pudo el verso acordes armonías.
a u e o i

—Ama, crée y pide, corazón impuro.
a e i o u

—Nunca, Señor, creí que aquesta raza,
u o i e a
en otro tiempo tan altiva y fiera
o e i e
al abismo rodara.

Para la variedad y acertada distribución de las vocales en un verso, como para su enlace con las consonantes, no pueden ni deben darse reglas, porque si el versificador fuera á sujetarse á esas minucias y no á su oído, más ó menos musical y educado, resultaría un trabajo de hormigas, un mosaico, obra de una paciencia chinesca, de donde huiría asustada la verdadera poesía. El verso, como Minerva, nace armado de punta en blanco de la cabeza del poeta, ó surge espontáneo, como Venus del mar de la inspiración. Jamás se hace á pedacitos.

*
* *

Bueno es llamar la atención á la influencia que puede tener la colocación de las letras en la música del lenguaje y en el estilo del poeta, bajo el punto de vista de la estructura y cadencia peculiar de sus versos; pero, no para que al componerlos se trabe la producción con pequeñas reglas inconducentes y más perjudiciales que provechosas.

Pudiéramos extendernos largamente en consideraciones más ó menos subjetivas sobre el valor y empleo de las consonantes; pero lo creemos inoficioso, porque á cualquiera se le ocurre que letras fuertes como la *rr*, la *t*, la *m* y la *n*, han de servir combinadas con la *a* y la *o*, para representar sonidos bruscos, atronantes y aterrantes de torrentes, terremotos y tempestades; y las *ss* combinadas con la *i* y la *u*, suaves susurros, silbidos del viento, y

otras mansas sonoridades, cuando no el silbo siniestro de las sierpes y culebras de Virgilio: la *l*, la *v*, letras fáciles y blandas, sirven para pintar la ligereza del ala desplegada, la velocidad del viento, la barca velera que vuela sobre el mar. Se me ocurre que la *g* tiene algo de glutinoso, que la *q* es opaca, y la *s* metálica, así como la *a* es aterciopelada y se apaga sin alcanzar á la energía de la *t*; pero, así también se les ocurrirá á otros distinta cosa, y el discurrir vagamente en este sentido lleva poco á poco á los descarríos y locuras de los simbolistas, que llegan á atribuir un color y una virtud á cada letra!...

Para terminar esta disertación, que en suma sólo sirve para llamar la atención sobre el valor de ciertas letras en la armonía imitativa, daremos algunos ejemplos, que ellos valen más que muchas reglas, casi siempre antojadizas.

Veamos el empleo de la *l* en combinación con otras letras:

—Vuelan cual banda de palomas leves
que las alas veloces precipitan
al acercarse el fiero gavilán.

—Veloz, veloz las alas agita y gime el viento...

—Y súbito salió de mano oscura
silbando sigilosa una saeta.

—... y enclavada en el muro
trémula vibra la ligera lanza.

—El ronco trueno lento retumbando
por la esfera encendida va rodando.

—El agua de aquel lago adormecido
conmovida en su lecho glutinoso,
late pesada y lenta, y clapotea
contra el muro en que azota...

—¿No escuchas
en Lurín los clarines clamorosos
llamando á nuevas luchas?

—Al son viril, metálico
del bélico clarín.

El ejemplo siguiente, que es de Lope, cautela indica y ligereza leve, y en él la *l*, como jefe activo, á un escuadrón de gatos fácil mueve, y lo pinta á lo vivo,

Marchando con tal orden, que la planta
donde el que va delante la levanta
estampa el que le sigue,
sin que el bastón del capitán le obligue.

(La Gatomaquia)

Después de don Enrique de Villena, quien, como dijimos, en su *Gaya Sciencia* se ocupó de la posición relativa y combinaciones de las letras, Juan de la Encina trató brevemente del asunto en su *Arte de trovar*, y como él Antonio de Lebrija en su *Gramática*. El músico Salinas anduvo más prolijo, aunque más que del valor y consonancia de las letras se aplicó á adaptar los pies métricos de los versos á los compases de la música. Covarrubias, Cascales, Mayáns, Luzán, Iriarte y Garcés, se preocuparon también de la fuerza, sonoridad y condiciones de las letras, cada cual según su modo personal de ver y comprender las cosas, en esto que es algo como interpretar lo que tañen las campanas.

Así Juan de la Cueva, dice que,

Blandísima es la *l*, y cuando cantes
dulzuras, usa de ella y dale asiento
que á las semivocales la adelantes.

De la *r* usarás cuando el violento
Euro contraste al Bóreas poderoso
con hórrido furor su movimiento.
La *s* al blando sueño y al sabroso
sosiego has de aplicar, y de esta suerte
guarda el decoro á las demás cuidoso.

*
* *

En suma, la *aliteración*, nacida en los pueblos del Norte y propia de una lengua abundante en consonantes, extendió débilmente su influencia hasta las literaturas del mediodía, afectas á la rima: debe ser considerada como un elemento principal de versificación para los unos, como un medio de producir armonías imitativas para los otros, y á veces como un simple defecto de elocución, hijo del descuido ó del mal gusto.

De este género son los refranes:

—Tienda y atienda quien tiene tienda.
—Tahur, tahur, el nombre dice hurta.

Ó este serventecio de Pedro de Cartagena:

—Sin fuerza que fuerza mi fuerza por fuerza,
me fuerza que fuerce, mi mal no diciendo;
dolor no consiente que calle, me esfuerza,
que mal callaré mis males sufriendo.

Ó esta poliduplicación del Infante don Juan Manuel, citada por Coll y Vehí:

—Descanso de nuestra pena
pena de nuestra memoria,
memoria de nuestra gloria,
gloria de nuestra cadena,

cadena que así nos ata
que si nos suelta nos mata,
y si nos mata, vivimos
vida do nunca sentimos
quién el sentido desata.

Ó este verso de Espronceda al Sol:

Y es*tá*tico an*te* *ti* me a*tre*vo á habla*rte.*

que hace recordar este otro de Voltaire, en que la aliteración es notable como defecto de elocución:

Non, il n'est rien que Nanine n'honore.

Para terminar esta parte, tomaremos un ejemplo de Olmedo el gran poeta ecuatoriano, quien emplea la aliteración y la combinación acertada de las letras diferentes, para producir hermosas armonías. Su famoso *Canto á Junín*, en glorificación de Bolívar, así comienza:

El trueno horrendo que en fragor revienta
y sordo retumbando se dilata
por la inflamada esfera,
al Dios anuncia que en el Cielo impera. . .
. . . . . .

En otra parte del mismo *Canto* dice:

Ya el formidable estruendo
del atambor en uno y otro bando;
y el son de las trompetas clamoroso
y el relinchar del alazán fogoso
que erguida la cerviz y el ojo ardiendo
en bélico furor salta impaciente
do más se encrüelece la pelea;
y el silbo de las balas que rasgando

el aire, llevan por doquier la muerte;
y el choque asaz horrendo
de selvas densas de ferradas picas;
y el brillo y estridor de los aceros,
que al sol reflectan sanguinosos visos:
y espadas, lanzas, miembros esparcidos
ó en torrentes de sangre arrebatados,
y el violento tropel de los guerreros,
que más feroces mientras más heridos,
dando y volviendo el golpe redoblado,
mueren, mas no se rinden. . .

En los poetas americanos se encuentran preciosas onomatopeyas en abundacia. Abro al acaso la *América Poética* de Cortés, y allí me encuentro con esta estrofa de don José Pardo Aliaga, mi ilustre amigo, perteneciente á su Oda laureada *Á la Independencia.*

Aquí la catarata despeñada
abre profundos cauces;
y no lejos la brisa embalsamada
susurra entre los sauces.

Y con ésto ponemos remate á tan larga discertación sobre la rima, que damos á la prensa casi sin compaginarla, conforme ha ido saliendo, ya que felizmente el asunto no exige una ilación rigurosa y fija.

SÍLABAS Y ACENTOS

I

Nuestros elementos métricos son: la *sílaba*, unidad de tiempo; el *acento*, esfuerzo de la voz que marca el ritmo; y la *pausa*, silencio que corta el verso y marca la cadencia.

El *acento*, según la Academia, es la mayor intensidad con que se hiere determinada sílaba al pronunciar una palabra.

Ninguna sílaba aislada tiene acento. Todas pueden adquirirlo.

Cuando dos ó más sílabas se juntan para formar una palabra, sobre una de ellas carga la voz de preferencia, y esa es la acentuada. En *máno* y *humáno* la voz se esfuerza sobre la *á*; pero, en *manó* y *manópla* el acento pasa de la *a* á la *ó*.

Las sílabas forman las palabras y las palabras organizadas gramaticalmente forman el lenguaje, expresión de nuestras ideas y sentimientos.

Las sílabas son pues, elementos del lenguaje.

En la Métrica las sílabas son simples elementos mu-

sicales, y se juntan ó separan atendiendo á sus fines fonéticos.

De ordinario coinciden ambas formas, la ideológica y la musical, ó sea las sílabas agrupadas para formar palabras y las reunidas para formar compases métricos. Otras veces sucede, como en los versos cantados, que hay que dividir las palabras y cambiar de lugar á sus acentos, obedeciendo á las exigencias de la música.

Cuando la estructura gramatical coincide con la estructura métrica, el oído y el espíritu quedan satisfechos; mas, cuando no se consigue esa armonía, tiene el verso que ajustarse á sus condiciones métricas ó musicales.

La melodía y cadencia de los versos resulta principalmente de la combinación de sílabas, en que alternan con simetría las acentuadas y las que no lo son.

La sílaba es una emisión de voz, emisión que abarca una ó varias letras. Todas las sílabas castellanas se pronuncian en un tiempo, en una sola emisión de voz, y son por tanto, de igual duración.

a, ab, abs	y	a, ta, tra, tran, trans.
e, em,	y	e, fe fel, feld.
i, in, ins,	é	i, ni, nin.
o, ob, obs	y	o, lo, tom, trom.
u, ur,	y	u, bu, tru, plus.

son sílabas más ó menos largas, de una á cinco letras; pero todas ellas se pronuncian en la unidad de tiempo. Los versos de tiempos iguales tienen igual número de sílabas.

Los dos que siguen, el uno de Gallegos y el otro de Quevedo, tienen 23 letras el primero y 37 el segundo, y sin embargo, gastan iguales tiempos, porque ambos se pronuncian en once emisiones de la voz:

—Cual enojado toro de Jarama. (23 letras)
—Cuántas veces los monstruos que el mar cierra. (37 letras)

Mayor es la diferencia aún en estos otros de *arte mayor:*

—En esta mi danza | en que vos faré. (25 letras)
agora ayna | un poco sudar. (20 id)

DON SAM. TOB. DE CARRIÓN

—Venid, coronemos los pálidos Andes... (29 letras)
—Los pueblos más dignos | son siempre más grandes. (39 id.)

Uno hay de 20 letras y otro casi del doble, de 39: nobstante, ambos son de 12 sílabas, 12 emisiones de la voz, 12 unidades de tiempo.

Las sílabas y las letras se doblegan en el verso á las exigencias de la medida y del ritmo. No sólo una cláusula toma sílabas de su vecina, sino que las sílabas mismas ceden de sus letras á otras, y forman nuevas sílabas. Dos ó más vocales, unas finales y otras iniciales de dicciones que se juntan, forman diptongos, triptongos y aun sílabas de 4 y 5 vocales á virtud de la exigencia métrica que se llama *sinalefa*, así como otras veces no se juntan á virtud del *hiato.*

La tendencia á la sinalefa se hace cada día más marcada en nuestra versificación. Los antiguos poetas eran afectos al hiato; ya en tiempo de Boscán las sinalefas se evitaban en lo posible y también el hiato, aunque aquéllas prevalecían sobre éste. Hoy se abusa de la facultad de contracción de nuestras vocales.

El señor Benot en su excelente *Examen crítico de la acentuación castellana* cita este curioso verso:

Y vió á Europa á sus pies y no vió á Iberia.

Hay aquí 21 vocales, 13 consonantes y 3 sinalefas; una de ellas con 5 vocales, *i o a e u;* otra de dos, *a a*, y la tercera de cuatro, *i o a i.*

Con este otro verso le haremos pareja:

¿Era‿un buey | ó‿era‿un indio‿el que‿allí‿estaba?

Aquí hay también 21 vocales y 13 consonantes; pero las sinalefas llegan á 6, viz: *a u*, *o e*, *a u*, *i o e*, *e a*, *i e.*

Quevedo tiene un octosílabo en que aglomera 3 sinalefas en las 3 primeras sílabas:

Que‿está‿entre‿el parque‿y la fuente.

En cambio Herrera en su *Egloga Venatoria* tiene el verso más raro que puede darse, en el cual se juntan tres hiatos y dos sinalefas:

Que según el rüido grave siento,
que entre una y otra espesa rama
un feroz jabalí se ha recogido.

Que‿éntre | una | y | ótra‿espésa ráma.
1 6 8 10

Ó bien:

Que | éntre | úna | y‿ótra‿espésa ráma
2 4 6 8 10

Así, pues, las sílabas y las letras en la versificación quedan sometidas á las exigencias métricas (1).

---

(1) Considerada la sílaba como una emisión de voz, desaparecen las ociosas cuestiones de sílabas breves y largas, ó sea de sílabas pronunciadas en un tiempo ó dos tiempos, en poco más ó en poco menos, que tanto han dañado á la clara concepción del mecanismo de la versificación moderna.

Ahora mismo hay hábiles prosodistas que hacen distinciones sutiles

Lo mismo sucede con los acentos de las palabras: según las circunstancias se entonan ó se debilitan, y aun ocurre que monosílabos sin acento propio lo adquie-

---

é inconducentes como la de que en español hay sílabas largas y breves; pero no vocales largas y breves como las latinas y griegas. Todas las sílabas se pronuncian en la unidad de tiempo. Esto es innegable, y basta.

Don *Sinibaldo de Mas* formó dos listas, una con 200 sílabas cortas y fáciles de leer, y otra con sílabas de más letras y con articulaciones más difíciles. Reloj en mano hacía leer ambas listas, y como se demoraran un segundo más en leer la segunda que la primera, él concluía que en castellano hay sílabas *largas* y *breves* como en el latín.

Capricho de dómine; prueba que nada prueba, porque la sílaba larga latina se pronunciaba en doble tiempo que la breve, lo que no pasa con las de don Sinibaldo. Así también el maestro de Carlos Vogt, sostuvo tenazmente mientras vivió, que la *sangre no circula*, diciendo que él así lo veía con su *ojo espiritual*, superior al ojo material con que los demás la veían circulando por el organismo!

En la palabra *tras-at-lán-ti-co*, todas las sílabas se pronuncian en igual tiempo. En *a-trás* hay dos emisiones de voz iguales.

Se me dirá que el todo *tras* es mayor que la parte *a*, que cuatro letras son más que una sola, etc., etc. Habladurías inconducentes...

Todo eso queda destruído con tomar un verso cualquiera, y aun elijo de propósito uno lento y pausado como éste:

El tardo buey que el campo surca y mueve.

Escribamos por separado sus vocales, que son *una parte* de aquel *todo*.

E-a-o-u-e-i-u-e-e-a-o-u-a-i-u-e-e

Leámoslas ahora de corrido y una á una.

El verso se lee en 11 tiempos; sus vocales así aisladas, gastan 17 tiempos:

—Allá en el parque y la fuente.	(8 tiempos).
A-a-e-e-a-u-e-i-a-u-e-e.	(12 id.).
—Era un buey ó era un indio el que allí estaba.	(11 emisiones de voz).
E-a-u-u-e-i-o-e-a-u-i-i-o-e-u-e-a-i-e-a-a.	(21 id.).

Si lo de la *parte* y el *todo* estuviera bien aplicado, aquí se verifica-

ren al juntarse con otras sílabas, para formar cláusulas rítmicas. Por regla general, el ritmo afirma sus acentos, y los robustecen las pausas que vienen inmediatamente después.

II

El acento tiene más ó menos vigor: es *débil* ó es *fuerte*.

Palabras hay que careciendo de acento propio, como los monosílabos, pueden adquirirlo por su posición.

---

ría el absurdo de ser la *parte* (las vocales), *mayor que el todo* (el verso completo).

No hay, pues, para qué considerar si la sílaba es de una ó de cuatro letras, y si con una ó más vocales, (que hasta 5 suele juntar la sinalefa), sino establecer de lleno que cada sílaba es una emisión de voz, y por tanto, que todas se pronuncian en igual tiempo. Si disparo tres escopetazos, son tres tiros y no más, no importa que ésta ó aquella carga tenga más granos de pólvora que las otras.

Nótese también que es una pampirolada aquello de decir que el verso tiene tantas sílabas como vocales, contando por una vocal los diptongos y triptongos que no disuelven ni la diéresis ni el hiato y los unidos por la sinéresis ó por la sinalefa, que pueden ser 2, 3, 4 y 5 y hasta 6, y hasta con *h* de por medio! Eso no es definir nada.

Vale tanto como decir que todo hombre tiene un siglo de edad, deducidos los años que le faltan á cada uno para enterarlo.

Y sin embargo, hasta en la última Poética publicada en España, la del señor Cortejón, por otra parte muy erudita y estimable, se repite todavía lo de que las sílabas del verso se cuentan por el número de vocales que tienen, menos todos los demás descuentos! ¡Y éstos suelen ser no pocos en versos de 11 sílabas con 21 vocales, como el que acabamos de apuntar!

Once sílabas métricas son *once* emisiones de voz, no importa cuál sea el número y nombre de las vocales y consonantes que ellas contengan.

Considerada así la sílaba, como debe serlo, no hay lugar á ociosas cuestiones y sutiles distingos sobre asunto tan elemental y tan sencillo.

Otras, las polisílabas, tienen un acento dominante, y uno ó dos secundarios, según su extensión, los cuales suenan más débilmente (1).

Todo acento puede ganar ó perder en intensidad según sea su posición relativa en la oración ó en el verso.

En el verso el acento gana:

1.º Bajo la influencia del ritmo.

2.º Cuando hay una pausa inmediatamente después.

Pierde el acento en intensidad, cuando, siendo de los que sostienen el ritmo, se le pone otro en la sílaba inmediatamente anterior.

Así como hay palabras inacentuadas que adquieren

---

(1) En nuestros *Estudios sobre la Versificación*, cap. IV, nos ocupamos extensamente de este asunto. Allí sentamos que las palabras no se consideran en la Métrica por las ideas que ellas representan, sino como conjunto de sonidos destinados á producir combinaciones musicales agradables al oído, y que, por tanto, bajo este punto de vista, es lícito agruparlas y separarlas sin atender á su valor ideológico, como acontece cuando para el canto se ajusta la letra á la música.

Después de dar ejemplos de palabras polisílabas, que según el verso en que se emplean se parten en dos ó en tres porciones con sus acentos respectivos, como sucede en *metrópo-litáno* y *métro-póli-táno*, se entra á hacer ver que, bajo la influencia del ritmo, también sucede lo contrario, es decir que dos ó más monosílabos se aglomeran para formar voces acentuadas.

Y de los ejemplos y razones que allí se dan, se concluye que el ritmo tiene una fuerza especial á cuya influencia no sólo las palabras polisílabas se parten en dos ó más, sino que los monosílabos se juntan entre sí para adquirir el acento necesario al verso.

Así, pues, la agrupación silábica del lenguaje es una, y la necesaria á la música del verso es otra distinta. Dada una cláusula, se la divide en porciones musicales iguales, no importa dónde caigan los cortes que van marcando los compases. Nobstante, agrada siempre que ambas silabaciones, la rítmica y la de sentido, calcen y coincidan, y por lo tanto, debe procurarse esa armonía entre la idea y su expresión musical por medio del verso.

acento, hay también otras que lo pierden, ó lo trasladan á la sílaba vecina, cuando en ella debe caer el del ritmo. Esto es más propio de los metros trisilábicos, en los que no se puede prescindir de marcar netamente los compases.

De sus hí | jos la tór | pe avutár | da
3 6 9
el pesá | do volár | conocí | a.
3 6 9

Los compases rítmicos van de 3 en 3 sílabas; los acentos, por tanto, caen en las sílabas 3, 6 y 9, y no pueden caer en otras. Digamos ahora, para prueba:

De sus híjos la mánsa palóma
3 6 6
el rápido vuélo conocía
2 5 7

La última línea lastima el oído: en el acto rectificamos los acentos mal puestos trasladándolos á las sílabas correspondientes, y leemos casi instintivamente:

De sus hijos la blanca paloma
el rapído vueló conocía.
3 6 9

La exigencia del ritmo, pues, traslada los acentos mal colocados al lugar que les corresponde, marca los compases, y hace que el verso suene al oído con su cadencia propia, aún á costa de la corrección de las voces.

Como se sabe, los acentos rítmicos son aquellos destinados á marcar la cadencia de un verso; tales como los del ejemplo anterior, que caen en las sílabas 3, 6 y 9.

Cláusulas rítmicas, son las porciones silábicas iguales en que se divide el verso, y cada una de ellas contiene un acento rítmico.

También se las llama *compases* ó *pies métricos.*

Las cláusulas son *disílabas* ó *trisílabas.*

Las *disílabas* llevan el acento rítmico en la 1.ª sílaba ó en la 2.ª

Las *trisílabas* lo llenan en la 1.ª, en la 2.ª ó en la 3.ª

Estas 5 cláusulas se determinan y se representan de la siguiente manera:

Troquea	ó bi-prima . . .	2 sílabas,	acentuada la	1.ª:	*cán* | *to.* (1)
Yamba	ó bi-segunda...	" "	"	" 2.ª:	*can* | *té.* (2)
Dáctila	ó tri-prima. . .	3 "	"	" 1.ª:	*cán* | *ta* | *ro.* (1)
Anfíbraca	ó tri-segunda...	" "	"	" 2.ª:	*can* | *té* | *mos.* (2)
Anapesta	ó tri-tercera. . .	" "	"	" 3.ª:	*can* | *ta* | *ré.* (3)

De aquí salen los 5 ritmos castellanos. Cada cláusula da lugar á un ritmo del mismo nombre, á saber: troqueo, yambo, dáctilo, anfíbraco y anapesto.

Los versos no son más que agregados de cláusulas iguales (1), y por tanto sus acentos deben caer teóricamente á intervalos iguales.

En el cuadro siguiente, que ya en otra parte he explicado y enseñado cómo se forma, están contenidos los distintos versos de cada ritmo, con los acentos que les corresponden.

Son todos los que pueden componerse en castellano: muchos de ellos no se usan; pero, una vez conocidos,

---

(1) Refiérese á los metros *simples,* usuales, de cláusulas uniformes y á los que resultan de duplicar ó triplicar éstos, todos ellos homogéneos; pero los *versos compuestos* son heterogéneos, de cláusulas diferentes combinadas entre sí para producir armonía.

podrán aprovecharse, principalmente en combinación con otros.

Número de versos	METRO ó número de sílabas	RITMO ó distribución de los acentos
Troqueos. . . 7	4-6-8-10-12-14-16	1-3-5-7-9-11-13-15
Yambos. . . 6	5-7 9-11-13-15	2-4-6-8-10-12-14
Dáctilos. . . 4	5 8 11-14	1-4 7-10-13
Anfibracos. . . 4	6-9 12-15	2-5-8-11-14
Anapestos. . . 4	7-10-13-16	3-6-9-12-15

III

Hay versos de éstos en que, como vimos, los acentos rítmicos no pueden faltar: cada uno ellos que esté fuera de su lugar es una imperfección que hace malo el verso.

Pero hay versos en que de la supresión de algunos acentos é introdución de otros que no son del ritmo, resulta una grandísima variedad de formas, gratas al oído.

En los primeros el agrado musical está en el compás bien marcado sin interrupción; y en los segundos en la *variedad* de acentuación, dentro de la unidad del ritmo, que no puede faltar.

Los acentos que marcan el ritmo se llaman *rítmicos;* y de éstos son *esenciales* los que no pueden faltar para mantener esa unidad del ritmo dentro de la variedad, á que acabamos de referirnos.

Los que suelen ocurrir sin pertenecer al ritmo se llaman *a-rítmicos* ó no-rítmicos. De éstos unos caen bien,

y contribuyen al buen efecto del verso, y otros son perjudiciales al ritmo, y por lo mismo los denominaremos *anti-rítmicos*.

Esta clasificación me parece sencilla y suficiente.

Tomemos, por ejemplo, el verso *endecasílabo yámbico*, para ilustrar lo que sobre el acento queda dicho.

Jáuregui hizo este verso delicioso que nos servirá de tipo:

La más amable y bella
que al viento dió jamás su hebras de oro.

Descomponiéndolo en cláusulas de 2 sílabas, tenemos:

Que al vién | to dió | jamás | sus hé | bras de ó | ro.
2 4 6 8 10

Hay 5 cláusulas yámbicas; de consiguiente, los acentos caen en las sílabas pares 2-4-6-8 y 10.

No todos estos acentos son indispensables; pueden faltar uno ó dos (jamás el último, en ningún verso).

1.—El dúlce lamentár de dós pastóres.
2 6 8 10

2.—En tórno ván del cárro esplendoróso.
2 4 6 10

3.—Oyéndo el són de las parléras áves.
2 4 8 10

4.—Dichóso el corazón enamorádo.
2 6 10

5.—Al solitário cazadór espánta.
4 8 10

Hemos suprimido un acento en los 3 primeros de estos versos, y 2 en los últimos, y notamos que el ritmo siempre subsiste.

Reducido á dos acentos subsistiría aún, pero apagado

y débil. El siguiente verso de Argensola casi no merece el nombre de heroico, y sin embargo, se sostiene.

A la tranquilidád tiranizáda.
6 10

Ni éste tampoco:

Apasionadaménte enamorádo.
6 10

En ambos ejemplos se siente la necesidad de acentuar alguna otra sílaba anterior á la 6.ª

Todos los endecasílabos de este ritmo, sea cual fuere su acentuación, se reducen precisamente á dos estructuras ú órdenes de acentos predominantes.

La Primera estructura está caracterizada por su acento en la 6.ª sílaba (y casi diría que necesita otro en la 2.ª, ó á falta de éste en la 1.ª, la 3.ª ó la 4.ª).

La Segunda estructura lleva acentos fijos en la 4.ª y 8.ª, y además una *cesura ó corte indispensable*, que separa un pentasílabo grave ó un tetrasílabo agudo, según el caso.

Ambas estructuras están sujetas á reglas distintas, como veremos al tratar de los acentos anti-rítmicos. El no distinguir esas diferencias ha confundido á los prosodistas.

Primera estructura.	Bailában los pastóres en el prádo. 2 6 10
Segunda estructura.	Al dúlce són | de cristalínas vóces. 2 4 8 10

Tenemos pues, hasta aquí, que en este verso son:

Acentos rítmicos: Los de las sílabas 2 — 4 — 6 —8 y 10.

Acentos esenciales. { Primera estructura: los de la 6.ª y 10.ª
Segunda estructura: los de la 4.ª — 8.ª y 10.ª }

También suelen emplearse con ventaja y gracia acentos que no son del ritmo.

Estos pueden caer en las sílabas impares 1, 3, 5, 7 y 9.

—Láuros de Salamína y de Platéa.
1 6 10

—Mánsas tórtolas gímen en el bósque.
1 3 6 10

—Tiémbla la lúz | sóbre el cristál sombrío.
1 4 5 8 10

—Flérida para mí, dúlce y sabrósa.
1 6 7 10

—A la atónita Grécia narró un día.
3 6 9 10

—Amántes, no toquéis, si queréis vída.
2 6 9 10

Suelen ser estos versos de más acentos aun:

—¿Por qué en amór | cuál ántes no se enciénde?
2 4 5 6 10

—Mi vísta hirió tu lúz, dúlce hermosúra.
2 4 6 7 10

—Vén, vírgen de mi amór, mi dúlce encánto.
1 2 6 8 10

—Que eres tú, para mí, lúz, áire y vída.
3 6 7 8 10

Como se ve, todos los acentos a-rítmicos han entrado en bellas combinaciones sin dificultad ni esfuerzo; pero ¿sucederá eso siempre?

No por cierto: hay ocasiones en que esos mismos acentos entorpecen la marcha del verso, lo afean y aun lo oscurecen y anulan. Muchas reglas contradictorias se han dado sobre estos acentos *anti-rítmicos*, pero, sin fruto, porque ellas nada explican satisfactoriamente. Un preceptista da una regla, y el vecino se la destruye forjando un ejemplo en contrario, y así han concluído por no entenderse. Muchas veces el que afirma se refiere á

una estructura del endecasílabo, y el que le contradice busca sus ejemplos en la otra, sin fijarse nadie en que ambas son tan diferentes que equivalen á dos versos que no tienen de común más que la medida.

No obstante, la resolución del asunto es sencilla, si se emplea mi sistema de representación gráfica, y si se quiete tener presente que desde que hay dos estructuras del endecasílabo yámbico con sus condiciones propias de acentuación, los *acentos anti-rítmicos* de la una no lo son de la otra.

Acento *anti-rítmico* será el que anteponiéndose á los acentos esenciales los debilite ó atenúe:

1.ª estructura: —|— —|— a|' (5 6) —|— a|' (9 10) —

2.ª estructura: —|— a|' (3 4) —][— a|' (7 8) a|' (9 10) —

Los acentos *anti-rítmicos* (representados por la letra *a)* quedan á la vista, y, para el endecasílabo yámbico se reducen á esta sencilla regla:

En la Primera estructura, son acentos *anti-rítmicos* los de la 5.ª y de la 9.ª; y en la Segunda extructura lo son los de la 3.ª, 7.ª y 9.ª

Ahora observemos: que, como el acento de la 10.ª está excepcionalmente robustecido por la *pausa final*, el de la 9.ª no lo perjudica gravemente; hay compensación. En la Primera estructura el de la 6.ª es el eje del verso, por tanto el de la 5.ª le es fatal, y destruye el endecasílabo. Este es el más vitando de todos. En la Segunda estructura el de la 7.ª es más perjudicial que el de la 3.ª, porque aquél afecta al de la 8.ª sílaba que es el principal; y este

al de la 4.ª que es menos importante, y está además sostenido por la cesura.

Ahora se comprenderá en qué han consistido las disputas y divergencias sobre este punto tan claro y sencillo.

***

Cuando alguien ha dicho que el acento en la 7.ª es perjudicial, sin distinguir estructura, pero teniendo en vista versos de la Segunda, otro le contesta que es todo lo contrario, refiriéndose á versos de la Primera. Ambos tienen razón: ambos, sin sospecharlo, hablan de cosas diferentes.

Este dijo: El acento sobre la 7.ª sílaba destruye el endecasílabo, y sino ahí está el verso que tantas críticas valió á Iriarte:

Segunda estructura. Las maravíllas | de aquél árte canto.
7 8

El otro contestó: No, señor; no es así; al acento sobre la 7.ª es más una gracia que un desgracia, y en prueba de ello escuche Vd:

Primera estructura. I del rojo clavél, mána su esencia.
6 7

Quien esté en autos sentenciará: El acento a-rítmico de la 7.ª es perjudicial en el endecasílabo de la segunda estructura, y no lo es en el de la primera.

El verso famoso de Iriarte que acabamos de recordar, no es nada delante de este otro que cita Rengifo:

El triunfál árco | baldón fué de España.
3 4 7 8 10

que es un pobrísimo dactílico, si es verso; pero suceptible de corrección, si decimos.

El triunfál árco fué | baldón de España.
3 4 6 8 10

Ahora es un endecasílabo de la primera estructura, por el paso del acento de la 7.ª á la 6.ª

Un poeta americano ha cometido esta misma falta de acentuación:

Y al apoyar el pie sobre el abismo
se vá á perdér | en aquél púnto mísmo.
2 4 7 8 10

Tampoco es verso, pero evitando el acento intruso, lo convertimos en un endecasílabo tipo, diciendo:

Se vá á perdér en ése púnto mísmo.
2 4 6 8 10

Ni tampoco es verso este de Francisco de Figueroa con igual defecto.

—Aflója un póco, oh dolór fiéro aflója.
2 4 7 8 10

Pudo decir:

—Fiéro dolór, aflója, un póco aflója.
1 4 6 8 10
—Aflója un póco, aflója, oh dolór fiéro.
2 4 6 9 10
—Oh dolór fiéro, aflója, un póco aflója.
3 4 6 8 10

En cambio, hay otros acentos concurrentes, y aun de los anti-rítmicos que, por circunstancias especiales, principalmente por las pausas, llegan á ser aceptables y aún de bello efecto.

1.—Dejémosle pasar como á la fiera
corriente del grán Bétis, cuando airado. . .—RIOJA.
5 6

2.—Y sólo el valór ínclito sublíma.—ARRIAZA.
2 5 6 10

3.—A la atónita Grecia narró un día.—M. DE LA ROSA.
9 10

4.—Amantes, no toquéis, si queréis vída.—GÓNGORA.
9 10

5.—¡Jamás! nó! núnca me verás rendida.
2 3 4

6.—Oro, tesoro y páz, bién, glória y vida.—LOPE DE VEGA.
6 7 8

Y el tan hermoso de Herrera:

7.—Mas, tú, fuérza del már, tú, excélsa Tiro.
2 3 6 7 8

8.—¡Cuán póbres, y cuán ciégos ¡áy! nos déjas!—FR. LUIS DE LEÓN.
1 2 5 6 8 10

Este último es también un lindo verso, bien armonioso y que expresa el sentimiento del poeta. Sin embargo, tiene doble encuentro de sílabas acentuadas, 1 y 2, 5 y 6; pero, nótese, que, atendiendo al acento ideológico, sobresalen los de las sílabas 2 y 6, y los otros sus vecinos parece que se embeben en ellos y casi no suenan. Al contrario, sirven como de primer apoyo á la voz para que suba el tono y haga resaltar mejor los acentos principales. De ahí la singular belleza y encanto de este verso, que á primera vista parece obstruído por los acentos concurrentes. Agréguese á esto la sabia distribución de las pausas que ayudan á la acentuación y melodía.

Cuando el acento concurrente no daña es porque hay alguna pausa que lo atenúa ó lo suaviza, ó se le inter-

pone alguna vocal. Mas, casi siempre será mejor evitar la concurrencia.

Buen verso es este:

Aquél á quién su amór la vestál niéga.
2 4 6 9 10

Pero mejor es este otro:

Aquél en quién su amór la diósa púso.
2 4 6 8 10

De estos:

—Vívido sol que el horizonte enciendes,
juventúd, vída sobre mí derrama,
3 4 8

el segundo verso es aceptable, á pesar de sus acentos concurrentes; pero, mejor sería cambiarlo por otro que no los tenga, como por ejemplo:

Vida y aliento | sobre mí derrama.
1 4 8 10

***

No son escasos los versos castellanos en que concurren hasta tres acentos:

Á mi grán mál grán esperánza créces.—Boscán.
3 4 5 10
Duro en creer | y en esperár más dúro.—Mendoza.
8 9 10

No he visto en castellano que concurran 4 acentos como en este verso francés:

Te voilá gránd, dírent ils a Jérôme.—A. de Musset.
3 4 5 6

***

El acento de la 7.ª, en la Segunda estructura, es antirítmico, como vimos; en la Primera estructura, en que viene después del acento característico y dominante, poco daña, y aun suele producir versos de singular elegancia y hermosura:

—Bajarás otra véz, | Músa celéste.
3 6 7 10

—Flérida para mí, | dúlce y sabrósa.—GARCILASO.
1 6 7 10

—Al espantóso már | muéve la guérra.—ID.
4 6 7 10

—De tal manéra á mí, | Flérida mía.—ID.
4 6 7 10

—Joya fué la virtúd, | púra y ardiénte.—JÁUREGUI.
3 6 7 10

—Pátria, nómbre felíz, | númen divíno.—QUINTANA.
1 3 6 7 10

—Mi vísta hirió tu lúz, | dúlce hermosúra.—ID.
2 4 6 7 10

—Cual entre flór y flór, | siérpe escondida.—GÓNGORA.
6 7

Se notará que aquí constantemente el verso queda dividido en dos hemistíquios: el 1.º de 6 sílabas, terminado en palabra aguda, y el 2.º siempre un *adónico*. Es esta, pues, una combinación fija, análoga á la de nuestro sáfico castellano. Entre ambos hemistiquios no hay sinalefa, por eso entre ellos nunca concurren dos vocales, final la una, inicial la otra. La pausa intermedia robustece el acento dominante de la 6.ª, de manera que el de la 7.ª se hace suave y agradable, y ayuda en cierto modo al descenso gradual de la voz.

Efecto análogo se puede producir reemplazando la pausa por una vocal intermedia que atenúe el choque de acentos, y buscando, si es posible, uno fuerte para la 6.ª y otro débil para la 7.ª. Ejemplo:

Aves que aquí sembráis | vuestras querellas.
GARCILASO

Como se ve por los ejemplos citados, en estas y otras circunstancias el endecasílabo de la Primera estructura suele tener un corte cesural, que no es obligatorio, como en los de la Segunda, donde es esencial; y, además, tiene la tendencia constante á apoyarse en alguna de las sílabas anteriores, ya sea en las rítmicas 2 y 4, ya en las a-rítmicas 1 y 3, ó en combinación de éstas, pero jamás en la 5.ª, su perjudicial vecina.

Todo endecasílabo yámbico pertenece á una de estas dos formas. Fuera de ellas no conocemos ningún verso que de tal merezca el nombre.

En otra parte hemos presentado ejemplos de un medio ciento de formas de este nobilísimo endecasílabo, todas distintas, pero predominando en todas los acentos constitutivos ó esenciales de la una ó de la otra estructura general. Dentro de esa unidad de dos caras, cabe, pues, una lujosa variedad de acentuación, que es lo que hace el encanto de este verso, informador de la poesía de nuestro Siglo de Oro.

Pretender reducirlo á su forma típica sería condenarlo á muerte. Una composición en yámbicos completos, con todos sus acentos y no otros, sería insoportable; y no se le daría vida ni agradable variedad con intercalarle yámbicos de 5, de 7 y de 9 sílabas. Quien lo intente producirá una monstruosidad, un juego chinesco de ingenio y de paciencia, mas no la vestidura regia de la Poesía,

"... no la cuadriga
de corzas blancas con que va á las fiestas,
la góndola de nácar en que boga,
ni las alas de cisne con que vuela!"

*
* *

Grande es también la riqueza acentual del octosílabo, y por lo mismo no se le puede someter á un tipo inflexible. Para traer á la vista ese tesoro de la Musa popular española, encabecemos una serie de ejemplos con este verso.

CAUTIVO DE MI TRISTEZA

(Forma típica).—1. —Quiéro vérte dúlce bién (Troqueo).
1 3 5 7

(Id.) 2. —Vívo muriéndo de amór (Dáctilo).
1 4 7

(Variantes). 3. —De amóres vívo muriéndo.
2 4 7

4. —Muriéndome estóy de amór.
2 5 7

5. —Vívo y muéro de mi amór.
1 3 7

6. —Vívo por tí, línda níña.
1 4 5 7

7. —Por tí vívo, dúlce bién.
2 3 5 7

8. —Sólo por tí, mi amór, vívo.
1 4 6 7

9. —Mi bién, sólo por tí vívo.
2 3 6 7

10. —Mi bién, por tí sólo vívo.
2 4 5 7

11. —Quiéro morír sin tardánza.
1 4 7

12. —Moriré de mi dolór.
3 7

13. —Moriré de mál de amóres.
3 5 7

14. —Mísero amadór seré.
1 5 7

Aceptables son todas estas variadas formas del octasilabo, y no son las únicas.

El *endecasílabo yámbico*, verso heroico, verso italiano,

ó verso de soneto, que todos estos nombres se le suelen dar, tiene, como hemos dicho, 50 formas diversas. Una de ellas es el hermoso verso sáfico, endecasílabo de la Segunda estructura, sometido á condiciones fijas.

Sería inútil intento, como quiere el ilustre académico y gran prosodista señor Benot, pretender someter estos metros libres, ricos en sus formas, á la regla estricta de la acentuación por *pies infalibles.*

Estos versos tan ricos y opulentos
son mundanos y grandes libertinos,
que no habitan jamás en los conventos;
libres de trabas, de compás exentos,
jamás se les hará benedictinos.

No así los ritmos *trisilábicos* tan acompasados y meticulosos como faltos de variedad y á la larga cansadores. Ellos no admiten que un acento del ritmo salga de su lugar, ni que vengan los acentos intrusos á perturbar á los de la casa.

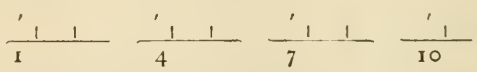
Ya lo vimos en el ejemplo de Iriarte:

De sus hí-jos la tór-pe avutárda.
5 6 9

Veámoslo ahora en un triple ejemplo que nos permita recorrer los tres ritmos trisilábicos, pasando del uno al otro:

Endecasílabo dactílico

Pámpanos - vérdes y - rúbios zar - cillos.



Decasílabo anfíbraco

Los pámpa - nos vérdes - y rúbios - zarcíllos

2 5 8 11

Tredesílabo anapesto

Ya los pám - panos vér - des y rú - bios zarcí - llos.

3 6 9 12

Si se intenta introducir variantes en esta acentuación acompasada y fija, rara vez se hará con buen éxito. Aquí la belleza está en el compás perfecto, y aquí sí que el señor Benot encontrará campo para su poética misión de llamar al orden á los versificadores descarriados; obligarlos á medir sus versos trisílabos por *pies métricos*, (que no los demás), y señalarles el nuevo camino de combinarlos en estrofas polimétricas.

***

En resumen:

Los versos de 5, 6, 7 y 8 sílabas fluctúan entre los dos ritmos á que pertenecen, y en todas las composiciones se mezclan los del mismo número, indistintamente. Rara vez se les somete á un mismo ritmo, como sería en una composición toda en *adónicos*, ó sea en pentasílabos con acentos en la 1.ª y la 4.ª Los de 9 no sirven si no tienen todos sus acentos, yámbicos ó anfíbracos, y por eso se usan tan poco. Los de 10, como troqueos no se usan; como anapestos exigen rigurosamente sus acentos en 3.ª 6.ª y 9.ª Los de 11 yámbicos, tienen dos estructuras, y

dentro de ellas grandísima variedad: como dáctilos, exigen acentuación fija en 1, 4, 7 y 10, sin más variante que el paso del acento de la 1.ª á la 2.ª; son escasos; no se usan. Los de 13 en su forma yámbica, admiten variedad de acentuación, y poco se usan; en su forma anapéstica se hallan en el caso de los decasílabos de que ellos se generan: no admiten acentos fuera de regla. Los de 14 son tres: el *troqueo*, que no se usa; el *yambo*, que proviene de la unión de dos heptasílabos, y es por tanto de acentuación variada, y el *dáctilo* que tampoco se usa, y exige acentuación fija. El yambo de 15 admite variantes, y el anfíbraco del mismo número de sílabas, las rechaza, y lo mismo sucede con el *troqueo* y el *anapesto* de 16 sílabas.

En general: los ritmos *bisilábicos* (troqueo y yambo) dentro de su unidad rítmica admiten variedad de acentuación.

Los ritmos *trisilábicos* (dáctilos, anfíbracos y anapestos), por el contrario, exigen escrupulosa acentuación rítmica, y rara vez admiten acentos extraños.

DE LOS RITMOS CASTELLANOS

I

Muchos hay que sienten la melodía del verso sin explicarse en qué consiste. Desde 1860 he usado un método gráfico para representar la estructura del verso. Partiendo de las cinco cláusulas fundamentales, en alguna de las que, precisamente, se descompone todo verso castellano, formé cinco grupos de versos diferentes, representados gráficamente en mis *Cuadros* de los cinco ritmos, el troqueo, el yambo, el dáctilo, el anfíbraco y el anapesto. Por medio de líneas, que representan sílabas, y de acentos numerados, que marcan el ritmo, puse á la vista todo el mecanismo de la versificación moderna, de tal modo que el ojo lo abarca de una mirada y hasta los niños se imponen fácilmente de sus leyes claras y armónicas. Después, en 1888, representé los cinco grupos en un *tablero rítmico*, aparato escolar de sencilla construcción y manejo, que facilita la enseñanza antes tan enmarañada y vaga de la rítmica, y hace entrar por los ojos sus principios, ahora fijos é invariables.

Presento aquí, por primera vez, una nueva forma de esta misma enseñanza, la cual consiste en ir construyendo todos los versos de cada ritmo, partiendo de la cláusula fundamental. Entonces, en vez de líneas que representen las sílabas, serán las sílabas mismas las que entren en juego.

Hay cosas que no necesitan de mucha explicación, que á veces el explicar demasiado es oscurecer en vez de aclarar.

Los versos se forman de grupos iguales de sílabas igualmente acentuadas.

Estos grupos silábicos se llaman *cláusulas rítmicas* y son cinco, á saber: 2 de dos sílabas, con acento una en la 1.ª y la otra en la 2.ª, de donde sus nombres de cláusula *bi-prima* y cláusula *bi-segunda;* y 3 de tres sílabas, que llevan su acento respectivamente en la 1.ª, en la 2.ª y en la 3.ª sílaba, y se denominan cláusulas *tri-prima, tri-segunda* y *tri-tercera.* Estas cláusulas han recibido también nombres griegos, como se ve en seguida:

Cláusula	bi-prima ó troquea.....	de	2	síl.	con	acento	en	la	1.ª: *cán-to.*
"	bi-segunda ó yamba.....	"	"	"	"	"	"	"	2.ª: *can-té.*
"	tri-prima ó dáctila.....	"	3	"	"	"	"	"	1.ª: *cán-ta-ro.*
"	tri-segunda ó anfíbraca...	"	"	"	"	"	"	"	2.ª: *can-té-mos.*
"	tri-tercera ó anapesta.....	"	"	"	"	"	"	"	3.ª: *can-ta-ré.*

Ahora, de la repetición de cualquiera de estas cláusulas, dos ó más veces, resultan los versos.

Así:

Cánto-cánto
Cánto-cánto,

es un troqueo de 4 sílabas con acento en la 1.ª y 3.ª

Cánto-cánto-cánto
Cánto-cánto-cánto,

es un troqueo de 6 sílabas con acento en la 1.ª, 3.ª y 5.ª

Cánto-cánto-cánto-cánto
Cánto-cánto-cánto cánto.

es un troqueo de 8 sílabas con acento en la 1.ª, 3.ª, 5.ª y 7.ª

Lo mismo haríamos tomando sucesivamente las otras cláusulas. De agregar dos ó más de la misma especie, resultan los versos de distinta medida de cada ritmo.

Así se forman los versos.

Por este sistema pasemos ahora á formar el tipo de todos los versos que existen ó pueden existir en castellano, con todos sus acentos rítmicos.

Así veremos mejor su estructura de los versos y acabaremos de explicarnos cómo se construyen.

II

Troqueos ó bi-primos

2.—Pó-bre.

Cláusula bi-prima que no constituye verso.

4.—Pó-bre | ní-ña.
1 3
sóla-estás.
¿Sóla y tríste
dónde vás?

6.—Pó-bre | ní-ña | trís-te,
1 3 5
¿sola, donde vas + ? (1)

---

(1) *Vas*, palabra aguda, gana una sílaba, circunstancia que anoto con un signo *más* +.

8.—Pó-bre | ní-ña, | trís-te y | só-la
1 3 5 7
¿dónde dime, dónde vas + ?

10.—Dí-me, | lín-da | ní-ña, | ¿dón-de | quié-res |
1 3 5 7 9
ir tan triste y sola como vas + ?

12.—Dí-me, | dí-me | lín-da | ní-ña, | ¿dón-de | vás + ?
1 3 5 7 9 11
¿dónde quieres, virgen pura, reposar?

14.—Dí-me, | dí-me, | lín-da | ní-ña, ‖ ¿dón-de | só-la | vás + ?
1 3 5 7 9 11 13
¿donde quieres, virgen pura, ‖ ir á reposar?

16. Dí-me | dí-me | lín-da | ní-ña, ‖ ¿dón-de | só-la | dón-de i | rás + ?|
1 3 5 7 9 11 13 15
¿dónde quieres, virgen pura, ‖ detenerte á reposar?

En resumen, partiendo de la cláusula fundamental y agregándole sucesivamente cláusulas bi-primas, hemos formado versos trocaicos de 4, 6, 8, 10, 12, 14 y 16 sílabas con acentos rítmicos en las sílabas impares 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 y 15.

De estos versos se usan los tres primeros; pero, si los otros cuatro no se emplean solos, pueden entrar en felices combinaciones con versos del mismo ritmo.

No hay verso de 18 sílabas, porque los accidentes rítmicos que se repiten causando agrado, quedarían muy espaciados y el oído no los percibiría bien, como para su agrado lo necesita.

Del de 12 sílabas hay una variante, que es la siguiente:

12.—¿Dón-de, | lin-da | ni-ña, ‖ dón-de | so-la i | rás + ?
¿Dónde, blanca virgen, ‖ quieres reposar?

Como se ve este verso de 12 sílabas con cesura al medio, no es más que el troqueo de 6 sílabas doblado: (6 + 6 = 12).

El de 16 sílabas también resulta de duplicar el de 8: (8 + 8 = 16).

El de 8 se compone de dos de 4: (4 + 4 = 8.)

En resumen, los troqueos castellanos son de 6, 8, 10, 12 y 14 sílabas; hay uno de 4 que es quebrado del de 8, y otro de 12 (diverso del anterior) y uno de 16, que son versos *dobles*.

En la primitiva poesía española, allá por una rara casualidad, suelen hallarse troqueos de 14 sílabas como el verso 23 del Poema del Cid.

Ántes | dé la nóche en | Búrgos ‖ dél en | tró su | cárta.
5 5 7 9 11 13

III

Yambos ó bi-segundos

3.—Do-lor +.

Cláusula fundamental, gana una sílaba +, por ser su terminación aguda.

5.—Do-lór | me-cáu | sas,
2 4
rapaz crüel.

7.—Do-lór | me-cáu | sas-crú | do,
2 4 6
rapaz artero y crüel.

9.—Do lór | me-cáu | sas-lén | to y crú | do,
2 4 6 8
rapaz artero, duro y crüel.

11.—¡Oh Diós | do-lór ¦ me-cáu | sas-crú | do‿y-lén | to,
2 4 6 8 10

cual nunca antes de ahora lo sentí.

13.—¡Oh-Diós ¦ que-grán | do-lór || me-cáu | sas-crú | do‿y-lén | to,
2 4 6 8 10 12

rapaz, astuto y cruel || que malicioso ríes.

15.—¡Oh-Diós,|oh-Diós,|que-grán|do-lór || me-cáu|sas-crú|do‿y-lén|to!
2 4 6 8 10 12 14

Aquí los versos todos tienen un número impar de sílabas, mientras que los acentos caen en las sílabas pares.

Los versos de este ritmo son en realidad, los de 5, 7, 9 y 11 sílabas. El de 13 no es más que el de 7 duplicado, con la circunstancia de terminar el primer hemistiquio en dicción aguda, y así aparenta perder una sílaba: (7—1) + 7 = 13. Si ambos hemistiquios se escriben separadamente, ambos resultan de 7 sílabas:

¡Oh-Diós! | qué-grán | do-lór +, 7 sílabas.

me-cáu | sas-crú | do‿y-len | to. 7 "

El de 15 se compone del de 9 y el de 7 (9—1) + 6 = 15.

¡Oh-Diós ¦ oh Diós | qué-grán | do-lór + 9 sílabas.

me-cáu | sas-crú | do‿y-lén | to! 7 "

El yámbico de 14 sílabas ó *alejandrino* de los antiguos poetas, fué uno de los versos más usados en los primeros tiempos de la poesía castellana, y es hoy mismo de los metros favoritos en América.

Se compone de dos heptasílabos yámbicos: 7 + 7 = 14.

—De tigres nada dijo—la voz del Sinaí.
—Ni el polvo de tus huesos—la América tendrá.

MÁRMOL.

El primer hemistiquio debe terminar en palabra grave. Los antiguos no observaban esta regla que da unidad á los alejandrinos, y terminaban indistintamente los hemistiquios en dicción aguda, grave ó esdrújula, como algunos todavía suelen hacerlo.

En la versificación incipiente de *El Cid*, hay éstas y otras irregularidades, como, por ejemplo, el variar el lugar de la cesura, y así es que hay versos de 6 + 8 = 14, ó de 8 + 6 = 14, ó de 7 + 7 = 14. Otras veces, cuando el primer hemistiquio es agudo, el verso suena como alejandrimo de 13 sílabas; y parece de 15 cuando ese hemistiquio es esdrújulo. Unos pocos ejemplos ilustrarán la materia.

7 + 7 = 14.—Antes será convusco | que el sol quiera rayar.

El Cid, v. 239.

Id. —La cara del caballo | tornó á Santa María.

Id., v. 215.

8 + 6 = 14.—Otorgarme hedes esto | que avemos parado.

Id. v. 298.

6 + 8 = 14.—Pedirvos ha poco | por dexar su aver en salvo.

Id. v. 133.

13. —Tañen á matyns | á una priesa tan grand.

Id. v. 326.

Entre los modernos encontramos alejandrinos como éstos de Zorrilla:

—Mi madre al darme su *hálito* | me dió su pobre vida.

—Yo anduve como *prófugo* | un mes por Perpiñán...

—Ya están en flor los *árboles*, | ya el nido la *oropéndola*...

El *alejandrino francés* es nuestro yambo de trece sílabas. Es típico este ejemplo moderno:

Debout! | *Marchez*, | *courez*, | *volez*, | *plus loin*, | *plus haut!* + 1
2 4 6 8 10 12

LECONTE DE LISLE

IV

DÁCTILOS Ó TRI-PRIMOS

2.—Cé-fi-ro
1

Cláusula dactílica, pierde una sílaba por ser esdrújula: 3—1 = 2.

5.—Cé-fi-ro | blan-do *(adónico.)*
1 4

8.—Cé-fi-ro | tí-mi-do, | blán-do
1 4 7

11.—Plá-ci-do | cé-fi-ro, | tí-mi-do y | blán-do
1 4 7 10

14.—Tí mi-do | cé-fi-ro, | só-pla, ba | tién-do tus | álas
1 4 7 10 13
de trémulas plumas.

El menor verso de este ritmo es de 5 sílabas; agregando tres sucesivamente, tendremos que los metros dactílicos son de 5, 8, 11 y 14 sílabas. Los acentos también van distribuídos de tres en tres, y así agregando

sucesivamente 3 á 1, tendremos que caen en las sílabas 1, 4, 7, 10 y 13.

Si se cambia el primer acento, cambian todos y la cadencia es muy distinta. Véase lo que resulta de anteponer una sola sílaba al verso último:

¡Oh! tími | do céfi | ro! sópla | -batiéndo | tus álas |
2 5 8 11 14
de trémulas plumas.

En el poema de *El Cid*, se suelen encontrar versos dactílicos de 14 sílabas:

Én su compáña | sesénta pendónes llevába.
1 4 7 10 13
El Cid, v. 15.

V

Anfíbracos ó tri-segundos

3.—Ma-tró-na
2

Por ser esta cláusula llana, ni pierde ni gana.

6.—Ma-tró-na | pre-ciá-da |
2 5
de Roma blasón

9.—Al-tí-va | ma-tró-na | pre ciá-da |
2 5 8
orgullo de Roma y blasón

12.—Ma-tró-na | pre-ciá-da, ‖ de-Ró-ma | bla-són- + | . 6 + 6 = 12
2 5 8 11

15.—Al-tí-va | ma-tró-na | pre ciá da, ‖ de-Ró-ma | bla-són- + | . 9 + 6 = 15
2 5 8 11 14

La ley de este ritmo es muy sencilla. El menor ver-

so es de 6 sílabas y los demás de 9, 12 y 15. Los acentos, partiendo de 2, van de 3 en 3, y caen por tanto, en las sílabas 2-5-8-11-14.

Los versos de 6 y de 9 sílabas son simples; el de 12 se compone de 2 de á 6, y el de 15 de 9 + 6 = 15.

VI

Anapestos ó tri-tercios

4.—Ju-ve-níl +.
3

Gana una sílaba por su terminación aguda.

7.—Ju-ve-níl | es-a-mór | es
3 6
cantarás, dulce lira.

10.—Ju-ve níl | es ar-dién | tes-a-mór | es,
3 6 9
cantarás, dulce lira, esta vez.

13.—Ju-ve-níl | es-ar-dién | tes,-i-lús | tres a-mór | es
3 6 9 12
cantarás, dulce lira, con gloria esta vez.

16.—Ju ve níl | es-ar-dién | tes-i-lús | tres-a-mór | es-pa-sá | dos,
3 6 9 12 15
¿por qué un éco en mi pécho doliénte | queréis encontrár +?
3 6 9 12 15

El menor de los anapestos tiene 7 sílabas (se le llama *anacreóntico)*, y los otros van aumentando de 3 en 3, y tienen, de consiguiente, 10, 13 y 16 sílabas. Los acentos caen sobre las sílabas 3-6-9-12 y 15.

El verso de 16, por sus acentos, forma un perfecto

anapesto; pero también puede considerársele como un *verso compuesto* de dos elementos heterogéneos, que son éstos:

¿Por qué un éco en mi pécho doliénte (Decasílabo anapesto)
3 6 9

queréis encontrár + ? (Hexasílabo anfíbraco)
2 5

VII

Estos son todos los versos castellanos sencillos y dobles, habidos y por haber. Se usan los de 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11 y 14 sílabas con frecuencia; rara vez los de 9 y 13, favoritos de los franceses, y sólo por capricho los demás, si es que todos ellos se han usado.

Don Juan Valera se propuso imitar un metro latino, y produjo sin saberlo, decapentasílabos anfíbracos ó trisegundos, de que éstos son buena muestra.

—No tembléis ¡oh ninfas! || al són de mi voz poderosa,
ni al tétrico rayo || que lanzan mis ojos ardientes,
ni al tríste suspíro || que arrója mi cóncavo pécho. . .
2 5 8 11 14

Pueden estos versos cortarse de dos maneras distintas, verbigracia:

PRIMERA FORMA

No tembléis | ¡oh ninfas! |
al són de | mi vóz poderosa.

SEGUNDA FORMA

Ni al tétri | co ráyo | que lánzan |
mis ójos | ardiéntes |

Creo haber sido el primero en estudiar la estructura rítmica del tredesílabo anapéstico, como en dar á conocer ahora, desde el punto de vista indicado, el dactílico de 14 sílabas, el anfíbraco de 15 y el anapesto de 16, que no hace mucho he incorporado á mis cuadros rítmicos.

Sin definirlos y guiándose solamente por el oído, don Juan Valera, en el ejemplo citado, y la señora Gómez de Avellaneda los han producido. Independientemente, siguiendo nuestro método de agregar cláusula á cláusula, hemos llegado á formarlos, como fácilmente se comprende. Después hallamos felizmente el ejemplo citado del ilustre Valera.

Hemos tenido que formar nuestros propios ejemplos por acrecentamiento, como se ha visto; y, para completar nuestro estudio, hemos seguido también el procedimiento de anteponer una sílaba, á fin de correr los acentos un lugar á la derecha y así pasar de un rítmo á otro, de la manera que va á verse:

Dáctilos de 14 sílabas { Pámpanos | vérdes y | rúbios zar | cíllos flo | tántes,
4 7 10 13
plácidas mecen | las brisas sonantes de abril.

Anfíbracos de 15 sílabas { *Los* pámpa | nos vérdes | y rúbios | zarcíllos | flotántes,
2 5 8 11 14
cuán plácidas mecen | las brisas sonantes de abril!

Anapestos de 16 sílabas { *Ya los* pám|panos vér|des || y rú|bios zarcí| llos flotán | tes
3 6 9 12 15
mecen plácidas brisas || que vienen jugando del mar.

Este verso último admite dos cortes diferentes, el marcado después de la 7.ª sílaba, y otro después de la 10.ª:

Mecen plácidas brisas que vienen || jugando del mar.

Ejemplo de esta 2.ª división es también el siguiente:

Tu sabrás | cuales són | de la luz || los celes | tes primo | res!...
Pobre ciego, sus bellos colores || ignoro ¡ay de mí!...

*
* *

El oído no queda satisfecho con estos metros largos que pueden descomponerse en dos versos, y por eso no se usan, aun cuando se prestan á variadas é ingeniosas combinaciones de mucho agrado, que debieran ensayarse.

Para hacer notar esta diferencia de una manera práctica y audible, tomemos uno de estos versos largos y reduzcámoslo á otro más breve:

—En pos de la nave ‖ se van los delfines veloces que vienen jugando del fondo escabroso del mar	Anfíbracos de 15 sílabas
—En pos de la nave ‖ se van los delfines, que jugando vienen ‖ de lo hondo del mar.	Anfíbracos de 12 sílabas

La supresión de las cláusulas *ve-lo-ces* y *ca-bro-so*, ha bastado para dar ligereza y gracia á este verso de *arte mayor*, que aun ganaría con reducirlo á sus elementos hexasílabos:

En pos de la nave
se van los delfines,
que suben jugando
del fondo del mar.

Aquí hay 4 pausas, y en el ejemplo anterior 2 pausas y 2 semi-pausas. Esa es la diferencia.

VIII

Complemento de los Ritmos Castellanos de que acabamos de ocuparnos son los siguientes cuadros que contienen la medida y acentuación de todos los versos.

Cuadro primero

Sílabas	Cláusulas bisílabas	Acentos	Cláusulas trisílabas	Acentos
4	Troqueo	1-3	—	—
5	Yambo	2-4	Dáctilo	1-4
6	Troqueo	1-3-5	Anfíbraco	2-5
7	Yambo	2-4-6	Anapesto	3-6
8	Troqueo	1-3-5-7	Dáctilo	1-4-7
9	Yambo	2-4-6-8	Anfíbraco	2-5-8
10	Troqueo	1-3-5-7-9	Anapesto	3-6-9
11	Yambo	2-4-6-8-10	Dáctilo	1-4-7-10
12	Troqueo	1-3-5-7-9-11	Anfíbraco	2-5-8-11
13	Yambo	2-4-6-8-10-12	Anapesto	3-6-9-12
14	Troqueo	1-3-5-7-9-11-13	Dáctilo	1-4-7-10-13
15	Yambo	2-4-6-8-10-12-14	Anfíbraco	2-5-8-11-14
16	Troqueo	1-3-5-7-9-11-13-15	Anapesto	3-6-9-12-15

Cuadro segundo

Número de versos	Metro ó número de sílabas	Ritmo ó distribución de los acentos
Troqueos 7	4-6-8-10-12-14-16	1-3-5-7-9-11-13-15
Yambos 6	5-7-9-11-13-15	2-4-6-8-10-12-14
Dáctilos 4	5-8-11-14	1-4-7-10-13
Anfíbracos 4	6-9-12-15	2-5-8-11-14
Anapestos 4	7-10-13-16	3-6-9-12-15

Cuadro primero.—Basta mirarlo para comprenderlo; unos pocos ejemplos enseñarán á usarlo.

1.º ¿Cuáles son los acentos del octosílabo?

Busco en la primera columna el número 8, y leyendo esa línea encuentro que el *octosílabo troqueo* lleva acentuadas las sílabas 1-3-5-7, y el *dáctilo* las sílabas 1-4 y 7.

2.º ¿En qué se diferencian los dos pentasílabos castellanos?

Recorro la línea que comienza por 5: comparo los acentos y veo que el *pentasílabo yámbico* tiene acento en la 2.ª y el *dáctilo* en la 1.ª Esa es la diferencia.

3.º ¿Qué acentos tiene el *anapesto* de 13 sílabas?

Busco el número 13 en la 1.ª columna, y en esa línea, después de *anapesto*, leo: 3-6-9-12, que es la respuesta.

Cuadro segundo.—Es aún más sencillo que el anterior.

Su 1.ª columna contiene los nombres de los 5 ritmos y el número de versos de cada uno de ellos; la 2.ª columna da el número de sílabas de estos versos, y la 3.ª los acentos de cada uno de ellos.

Repitamos la última pregunta para ver cómo se le usa.

¿Qué acentos debe tener el *anapesto* de 13 sílabas?

Voy á la línea de los *anapestos*, que es la 5.ª, y leo en la última columna, que es la de los acentos, 3-6-9-12.

¿Y el *anapesto* de 10?—3-6-9.

¿Y el *anapesto* de 16?—3-6 9-12-15.

¿Qué acentos corresponden al *dáctilo* de 11 sílabas?

Tomo la línea de los *dáctilos*, la recorro hasta llegar á la columna de los acentos y leo: 1-4-7-10.

¿Cuáles al *dáctilo* de 5 sílabas ó adónico?—1-4.

En castellano se conocen 2 heptasílabos, y se desea saber: ¿á qué ritmos pertenecen y cuáles son sus acentos?

En la 2.ª columna, que es la del *Metro*, busco el número 7. Lo encuentro en la línea de los *yambos* y en la de los *anapestos*, que son, por tanto, los ritmos á que pertenece el heptasílabo. En esas mismas líneas leo en la columna *Ritmo* los acentos que les corresponden: al 1.º, en las sílabas 2-4-6; al 2.º, en las sílabas 3-6.

De esta manera tan fácil y sencilla pueden resolverse todos los problemas referentes al *Metro* y al *Ritmo*, mediante cualquiera de estos dos cuadros, que he arreglado, como complemento de mi Sistema.

EXCURSIÓN AL PAÍS DE LA ARMONÍA

Valparaíso, 16 de junio de 1891

AL EXCMO. SEÑOR DON EDUARDO BENOT
(Individuo de la Real Academia Española)
Madrid

Mi ilustre amigo y compañero:

El interesante estudio que usted dió á luz en *La España Moderna* bajo el nombre de «Versificación por pies métricos», me llamó la atención desde su primera palabra, no sólo por venir de usted, y ser yo del oficio, sino por otros títulos más efectivos.

Comienza usted allí por sentar que no han aumentado los dominios de la metrificación castellana desde que Díaz Rengifo registró en su ARTE POÉTICA el inventario de las *maneras que hay de versos* en nuestra hermosa lengua. Es decir, que usted no encuentra ninguna novedad en estas materias desde 1592, año en que la dicha Poética se publicó en Salamanca, hasta los días que nos alumbran.

Ello históricamente se presta á algunas observaciones; pero, en vez de hacer el inventario de métricas novedades, que acaso las hay fundamentales, sobre todo en nuestros días, prefiero invitar á usted á una pequeña excursión al país no bien explorado aún de la Armonía, donde sin duda reside el alma de Pitágoras junto con las de los grandes poetas, inclusa la de Platón, la de los músicos, los geómetras y los astrónomos.

Para encontrar algo nuevo, menester es salir á buscarlo. Antes que yo, el Evangelio nos lo había dicho: "busca y encontrarás." Pues sigamos el consejo y busquemos algo nuevo en ese país de la divina Armonía, dentro de los dominios de la metrificación castellana.

¿Acepta usted? Pues en marcha, mi ilustre amigo: yo daré el rumbo, usted lo rectificará y hará las observaciones.

I

Ayer me asaltó esta idea: si tenemos versos que se dividen en cláusulas de dos y de tres sílabas, ¿por qué no se han de poder hacer otros que se dividan en cláusulas de cuatro sílabas?—Antes, cuando escribía mis *Estudios sobre la Versificación Castellana*, ya había pensado en ello, y, aunque dí algunos ejemplos, otros ensayos poco felices me desganaron de seguir adelante. Pero busquemos para encontrar; pidamos para recibir: golpéemos á lo desconocido que acaso la sorpresa venga á abrirnos la puerta y el gusto de lo nuevo á recompensarnos.

¡En marcha! Comienza la exploración.

Si hay cláusulas = × = *tetrasílabas*, desde el punto de

vista rímico, ellas tienen que ser idealmente de esta forma:

					Final
A.—tetra-prima	′ | | | (1)	y los finales de verso, así:			′ |
B.—tetra-secunda	| ′ | |	"	"		| ′ |
C.—tetra-tercera	| | ′ | (3)	"	"		| | ′ |
D.—tetra cuarta	| | | ′ (4)	"	"		| | | ′

Los finales de los supuestos versos, de esos que buscamos sin conocer todavía, tienen que ser llanos como todos los de la lengua. Ese es el tipo común á que siempre se reducen; por tanto, es fácil formarlos, haciendo que siempre siga á la sílaba acentuada otra sin acento. Si falta, se le agrega; si sobra, se le quita.

Ya conocemos pues, las *cláusulas fundamentales* y los *finales* de los nuevos versos.

Preguntémonos ahora, ¿de qué metro ó medida serán estos? ¿Cuántos corresponderán á cada una de las cláusulas *A*, *B*, *C*, y *D?*

Nada más fácil que determinarlo, según mi sistema gráfico del ritmo. Una cláusula sola no constituye verso; pero si á la cláusula *A* le agrego el final *F*, tengo el *verso menor* de esa serie:

$$A + F = \underset{1}{\underline{'\,|\,|\,|}} \qquad \underset{5}{\underline{'\,|}}$$

Como se ve, resulta un hexasílabo con acentos en 1.ª y 5.ª ¡Hé aquí el primer verso de esta tierra incógnita!... Continuemos.

Si á este verso agrego otra cláusula *A*, y en seguida otra, tengo versos de $6 + 4 = 10$; $10 + 4 = 14$.

Y, entonces, la serie *A* se compone de versos de 6, 10 y 14 sílabas.

Los de 18, que serían los siguientes, no existen en castellano.

Mas esta lentitud, buena para explicar, no es necesaria para proceder. Mi sistema *Gráfico del Ritmo* me ha llevado á resultados tan fáciles como armónicos, que aquí vamos á aplicar.

Así obtendremos de un golpe los metros de las 4 series.

¿Cómo?

De la manera más sencilla. Acabamos de ver que 6 es el verso menor de la serie *A*; pues bien, escriba usted 6, y siga escribiendo los números naturales en columnas, en esta forma:

METROS

A.	6	10	14
B.	7	11	15
C.	8	12	16
D.	9	13	—

Esos son los metros que tendrá cada serie.

Para conocer de antemano los acentos rítmicos que corresponderán á esos metros, aún no vistos, procedo de una manera análoga. Sé que sus acentos van distribuidos de 4 en 4; sé que la 1.ª serie *A* comienza por acento en la 1.ª, la *B* por acento en la 2.ª, la *C* por acento en la 3.ª y la *D* por acento en la 4.ª Entonces, comenzando por 1, escribo mis números en columna como antes, y tengo el cuadro de los *Ritmos*, correspondiente al anterior de los *Metros*. Helo aquí:

Ritmos

A. — 1 — 5 — 9 — 13
B. — 2 — 6 — 10 — 14
C. — 3 — 7 — 11 — 15
D. — 4 — 8 — 12 — —

Así, pues, antes de componer uno solo de estos versos, ya hemos determinado el metro y ritmo, ó sea la medida y acentuación de todos ellos, uno por uno.

Juntando los cuadros anteriores, quedan todos los versos tetrasílabos perfectamente definidos:

METRO	RITMO
Série *A.* — 6 — 10 — 14	— 1 — 5 — 9 — 13
" *B.* — 7 — 11 — 15	— 2 — 6 — 10 — 14
" *C.* — 8 — 12 — 16	— 3 — 7 — 11 — 15
" *D.* — 9 — 13 — —	— 4 — 8 — 12 — —

Me parece, distinguido compañero, que esto es nuevo.

Vaya usted viendo cómo, sin conocer los versos, pueden determinarse sus leyes, tal como usted determina los términos que faltan en una serie algebráica, y aun la suma de ellos sin conocer los sumandos. Estos son prodigios de la armonía numérica, que no tienen por qué sorprendernos.

El cuadro anterior, obtenido de un modo tan sencillo, es de fácil manejo, como lo haré ver con unos pocos ejemplos prácticos.

—¿Qué acentos tendrá el verso de 11 sílabas de la Serie *B?*
Leo en la misma línea: 2 — 6 — 10.
¿Y el de 12 sílabas de la Série *C?:* 3 — 7 — 11.
¿Y el de 10 id id *A?:* 1 — 5 — 9.
¿Y el de 9 id id *D?:* — 4 — 8.

Ahora que tenemos todo bien definido, pasemos al divertido oficio de componer versos, según la pauta establecida, y veamos qué nos resulta.

II

Serie A

Hexasílabo

Mi modelo ó pauta es este esquema del primer verso de la serie:

'| ! | '|
1 5

1——5

Críspulo y Amélia
fuéronse á paséo,
riéndose del guárda
puésto para vérlos.

Cuando yo me muera
vénganme á cantar
pájaros y grillos
en mi soledad.
Flores en mi tumba
crezcan sin cesar,
y aguas cristalinas
riéguenlas en paz.

Escrito lo anterior, únicamente para darnos cuenta del ritmo, me saltan al oído estos otros versos de un romance de Quevedo:

1——5

Cárcel de traviésos,
cárcel para lócos,
líga para áves,
trámpa para lóbos, etc.

Hé aquí que apenas penetramos en este mundo nuevo, ya me encuentro con un viejo conocido. ¡Rara casualidad!...

El metro es difícil y nada grato. Se combina con los otros hexasílabos ya conocidos, y poco ó nada se le usará solo, me parece.

Los hexasílabos ahora son tres, á saber:

El Bi-primo, ó trocaico, con acentos en las sílabas 1—3—5.
El Tri-2.º, ó anfíbraco, " " " 2——5.
El Tetra-1.º, que acabamos de fijar " " 1——5.

Decasílabo

Tipo: ´| | | (1) ´| | | (5) | (9)

Flérida, la | réina de mi | álma
1 5 9
Único en | cánto de mis | suéños...
1 5 9

¡Dios mío!... no más!...

¡Vale más decir que Flora
es luz de mi pensamiento,
en versos que broten solos,
aunque sean versos viejos!..

¡Este no hará carrera!... Pasemos de prisa á otro metro menos ingrato!...

Alejandrino nuevo

Tipo: ´| | | (1) ´| | | (5) ´| | | (9) ´| (13)

Ejemplo:

Flérida es | pléndida || señóra de mi | álma
1 5 9 13
Cándida y an | gélica || palóma de mi séno.

¡Tampoco cuaja! Son estos versos artificiosos, de difícil construcción y de un ritmo inacostumbrado que no se pega al cído. El primer hemistiquio termina en palabra esdrújula.

Cada verso de estos se quiebra fácilmente en dos:

Flérida espléndida —(Hexasílabo *tetra*-1.º)
1 5
Señóra de mi álma —(Heptasílabo yámbico).
2 6

III

Serie B

Heptasílabo

Esquema: | ' | ! / 2 | ' | / 6

Cantémos en voz álta
2 6
los triúnfos del Señór,
cantémos sus loóres,
su sánta redención.

¡Pero esto ya lo hemos oído! Este ritmo nos suena familiarmente, ¿no es verdad?

Aquí me saltan al oído los versos de *La Marsellesa*, de

la zarzuela popular, alegre parodia de la gran Revolución, y hoy de gran actualidad entre nosotros:

El pensamiento libre
proclamo en alta voz,
y muera el que no piense
igual que pienso yo.

Yo soy descamisado,
yo quiero la igualdad,
si yo no tengo nada,
que nadie tenga más!

No es eso precisamente. . . ¡Ah! ya caigo! Esta es una de las formas que solía tomar el *alejandrino antiguo*, compuesto de dos heptasílabos yámbicos. Hagamos la prueba:

Cantémos en voz álta, || cantémos al Señór
cantémos sus victórias, || su sánta redención. . .

Tenéd esto por ciérto, || cá és verdat probáda
que hónra y vício gránde || non hán una moráda.

D. Juan Manuel

De manera, que ahora nos explicamos el ritmo especial de estos versos antiguos, en que se ha suprimido el acento yámbico de la 4.ª sílaba, dejando subsistentes los de la 2.ª y 6.ª en cada hemistiquio. Por eso no disuenan como otros, en que caprichosamente se quitan ó se agregan acentos. Á pesar de la supresión indicada, hay regularidad, hay ritmo, y eso es lo que agrada al oído.

Y si bien se mira, esta es la forma que ha tomado el *alejandrino moderno*, la cual se representa por el siguiente esquema:

| ' | | ' | || | ' | | ' |
2 6 2 6

Ni el pólvo de tus huésos || la América tendrá.
2 6 2 6

Mármol

De tígres nada díjo ‖ la vóz del Sinaí.
2 6 2 6

MÁRMOL

Como se ve, el verso es doble: se compone de dos *heptasílabos tetra-segundos*, ó semi-yambos.

Aun cuando esto es lo corriente, suelen en el *alejandrino* deslizarse otros acentos que, si interrumpen su regularidad acentual, le dan, en cambio, cierta variedad y gracia:

Envuéltos los cabéllos | en consagráda hiédra
2 6 4 6
los viéntos de los síglos | descánso y páz te dén;
2 6 2 4 6
duérme, Tolédo, duérme, | y en tu álmohadón de piédra
1 4 6 2 4 6
reclína descuidáda | la polvorósa sién.
2 6 4 6

BERMÚDEZ DE CASTRO

Montáñas, es muy tríste | muy tríste contempláros,
2 6 2 6
del viénto y de las ólas | rugiéntes al fragór:
2 6 2 6
montáñas, es muy tríste, | muy tríste abandonáros
2 6 2 6
dejándo en esos válles | aféctos ¡ay! tan cáros,
2 6 2 6
dejándo entre vosótras | perdído tanto amor.
2 6 2 6

F. VELARDE

Basta con estos ejemplos, que pueden multiplicarse fácilmente, pues este verso es muy común en América, para comparar ambos tipos, el regular y el variado.

ENDECASÍLABO

Tipo: |'| | (2) |'| | (6) |'| (10)

Veo los acentos 2-6-10, y en el acto reconozco al en-

decasílabo yámbico de la 1.ª estructura, en una de sus más bellas formas. Y, en efecto, siempre he leído con agrado particular éstos y otros versos análogos:

Dichóso el corazón enamorádo.
2 6 10
SANTA TERESA

Que viéne un gallardísimo poéta.
2 6 10
CERVANTES

—Que núnca el alevóso fué valiénte.
2 6 10
QUINTANA

Ahora comprendo el encanto de esta acentuación que yo tenía por trunca, y es perfectamente rítmica. Ahora me doy cuenta de por qué el endecasílabo tiene dos estructuras: la primera que pertenece á este ritmo *tetra-3.º*, y la segunda que es yámbica, ó *bi-2.ª* Veo también que los acentos de ambas están equi-repartidos en torno de un eje de simetría (ó de armonía, si se quiere), como lo explicaré en otra parte.

Reuniendo ahora versos de este metro y ritmo en una estrofa para ver su efecto de conjunto, presentaré un ejemplo de Cervantes en el que cambio el último verso, que dice:

El santo amór castísimos amóres,
4 6 10

en obsequio de la uniformidad de acentuación que buscamos:

Queda así:

Las hiérbas su virtúd le presentában,
2 6 10
los árboles sus frútos y sus flóres,
2 6 10

las piédras el valór que en sí encerrában,
2 6 10
las vírgenes purísimos amóres.
2 6 10

¡Qué construcción tan sencilla, tan dulce y cristalina! ¿no es verdad?

En este verso hay la tendencia á trasladar el acento de la 2.ª á la 3.ª Resulta de ello un conjunto bien armonioso, del cual puede juzgarse por los versos 2.º y 4.º de la estrofa siguiente, que pueden compararse con los otros dos que les preceden:

Al dúlce lamentár enamorádo
2 6 10
del doncél que la cítara tañía,
3 6 10
abrió Florínda del balcón cerrádo
2 4 8 10
la flotánte, ligéra celosía.
3 6 10

Sin más consideraciones, pasemos ahora á ensayar el

Pentadecasílabo

Su diagrama es este:

'			'			'			'
2			6			10			14

La dúlce pri | mavéra||yo deseába vi | vaménte.....
2 6 10 14
Los árboles sus frútos||y sus flóres me ofrecían...
2 6 10 14

Compónese de dos versos: un heptasílabo *tetra-2.º*, y un octosílabo *tetra-3.º*.

La dúlce primavéra
2 6
yo deseába vivaménte
3 7

Los árboles sus frútos
2 6
y sus flóres me ofrecían.
3 7

Si se suprime la sílaba inicial del segundo hemistiquio, caemos de nuevo en el *alejandrino* de que antes hablamos:

La dúlce primavéra || deseába vivaménte
2 6 2 6
los árboles sus frútos || y flóres me ofrecían
2 6 2 6

Es el caso que, sin ser profetas, podemos desde luego asegurar que siempre se suprimirá esa sílaba, siempre se usará de preferencia el *alejandrino*, y lo que es este *penta-decasílabo* quedará, como una curiosidad, consignado en nuestros apuntes de viaje. ¡Pasemos adelante!

IV

Serie C

Octosílabo

Tipo: | | ' | | | ' |
3 7

Acabamos de verlo:

Si la dúlce primavéra
3 7
deseába vivaménte
3 7
por las bláncas rosas éra
3 7
destinádas á tu frénte.
3 7

Pueden hacerse estos versos con cierta dificultad, y de que tengan todos sus acentos no resulta aquel agra-

do que pudiera compensar el mayor esfuerzo en producirlos. Por eso ellos seguirán existiendo como una de las formas del octosílabo corriente, al cual se mezclarán; pero sin vida propia:

Si la dúlce primavéra
3 7
deseába yó vivaménte,
2 4 7
era por ceñír tu frénte
5 7
con flóres de la pradéra....
2 7
(¡Y ésto sále fácilménte!).
1 3 5 7

También pueden servirnos de ejemplo los octosílabos de la famosa *Sequencia*:

3——7

Dies iræ, dies illa,
Solvet sæclum in Favilla:
Feste David cum Sibylla.....

Dodecasílabo

Tipo: | | ' | | | ' | | | ' |
3 7 11

Se deduce del anterior:

Santaménte | resignádo
va el curíta | regalón,
á comér carne y pescádo,
como el sábio Salomón.

Sabiamente | resignado y | penitente
va el curita | regordete y | regalón,
va á empiparse | al refectorio, | sabiamente,
por que quiere | ser en todo un | Salomón.

Este dodecasílabo con su ritmo propio y bien fijo, es sin duda, diferente de los conocidos.

Verso de dieciséis sílabas

Tipo: _ | | '| _ | | '| _ | | '| _ | | '|
3 7 11 15

Del anterior se deduce éste fácilmente, como en otra ocasión lo hemos hecho ver (1):

(4 + 4 + 4 = 12)

Por la noche | su penacho | de humo y fuego
como tea | de gigante | lleva el tren;
de repente | lanza un grito | cavernoso
y jadeando | se detiene en | el andén.

(4 + 4 + 4 + 4 = 16)

Luminoso | su penacho | de humo y fuego | jadeante |
como tea | de gigante, | por la noche | lleva el tren: |
traca-traca, | va diciendo | traca-traca, y poderoso
lanza un grito | pavoroso | cuando pára en | el andén.

Préstase este verso á bellísimas combinaciones, y, empleado aun sin mezcla de otros, tiene grata cadencia:

3 7 11 15
En las sélvas | de tu tiérra || donde créce | sin igual
una fáuna | multifórme || y una flóra | colosál,
donde búllen | los inséctos || de metáli | co colór
y hay arómas | que envenénan || escondidos | en la flór;
donde hay pálmas | cual mujéres || de cadéncia en | el cimbrár,

---

(1) *Estudios sobre la Versificación Castellana.*

y mujéres | como pálmas || de un encánto | singulár;
donde múgen | los volcánes || contestándo | le al ciclón,
más ardiénte | es la miráda, || más fogóso el | corazón.

Coll y Vehí cita en sus *Diálogos Literarios* (pág. 442) unos versos de 16 sílabas de la señora Gómez de Avellaneda, que son del ritmo trisilábico, al que se ha agregado un acento sobre la 1.ª sílaba. Pueden también usarse como dos versos yuxtapuestos, uno de 10 y otro de 6 sílabas; y de los dos modos los anotamos en seguida; como se ve por la numeración:

Guárde, guárde la nóche calláda || sus sómbras | de duélo |
1 3 6 9 2 5
hásta el tríste moménto del suéño || que núnca termína, |
1 3 6 9 2 5
y aunque hiéra mis ójos causádos || por lárgo desvélo |
1 3 6 9 12 15
Dále, oh Sól, á mi frénte ya mústia || tu lláma divína.
1 3 6 9 12 15

Del ritmo y metro de que vamos tratando, son estas otras estrofas al *Alba*, compuestas por el poeta chileno don Pablo Garriga, muy superiores en mi entender á los de la Avellaneda, por su ritmo y cadencia de singular encanto, fuera de su elegancia y poética belleza:

¿Ves cual lúcen á lo léjos | en las cimas de los móntes
esas núbes que artesónan | y abrillántan el azúl?
ves, seméjan cuando flótan | en los cláros horizóntes
hebras blóndas de una virgen, | tenues vélos de albo túl.
. . . . . .
. . . . . .
Todo es gózo y armonía. | La ancha bóveda se aníma,
cual se aníma la pupíla | con los ráyos del amór,
y en el fóndo de los bósques, | de los móntes en la cima,
nueva vída se derráma | con magnífico esplendór.

Tanto la señora Avellaneda como Garriga han producido estos versos ateniéndose á su oído. La gran poetisa cubana al acentuar sus sílabas de tres en tres, se fué siguiendo el ritmo del endecasílabo dactílico, como que son táles todos los hemistiquios primeros; el poeta chileno marcó sus compases de 4 en 4; pero, cosa digna de notarse, ambos sintieron la necesidad de apoyarse en la 1.ª sílaba, dándole casi siempre un acento supernumerario, como usted dice, ó sea un acento que no corresponde á los ritmos que siguieron ambos instintivamente.

Es también digno de notar que los acentos de los ritmos tetrasílabos, se marcan con fuerza, y apagan generalmente á los que ocurren fuera del ritmo. Parece que el ritmo se impone con más energía á medida que crecen sus compases: el de 4 es más marcado que el de 3 sílabas y éste más que el de 2.

Como los de la señora Avellanada, así son estos otros versículos, hechos para servir de ejemplo, cuando no conocía en castellano ningunos iguales. En ellos puede verse el efecto de acompañarlos de otros análogos:

DARLING

Tu sabrás | cuáles son | de la lúz || los celés | tes primó | res:
3 6 9 12 15
pobre ciego, sus bellos colores || ignoro ¡ay de mí!...
madre mía, quisiera un instante || ver astros y flores!
¡Imposible, oh dolor, no lo puedo, || que ciego nací!...
Mas, si acaso los ojos abriera...
¡ah, mi madre, si acaso te viera,
no podría apartarlos de tí!..

Fuera de estos, no conozco otros en castellano. ¿Los hay acaso en España?

Tennyson los ha compuesto en inglés, y de él damos esta bella muestra:

Lóve took úp the gláss of Time | and túrn'd it ín his glówing hánds;
1 3 5 7 9 11 13 1
Every moment, lightly shaken, | ran itself in golden sands
Love took up the harp of life, | and, smote on all the chords with might;
Smote the chord of self, that, trembling, | pass'd in music out of sight.
Many a morning on the moorland | did we hear the copses ring,
And the whisper throng'd my pulses | with the fulness of the spring.
Many an evening by the waters | did we watch the stately ships,
And our spirits rushed together | at the touching of the lips.

V

Serie D

Enneasílabo y Tredesílabo

Tipo:

Ejemplos:

1)

Yo conocía un caballéro
4 8
muy principál, pero embustéro,
4 8
pero embustéro,
4
y el tal compró allá en Taltál
4 8

un cierto lóro, muy singulár,
4 9
¡muy singulár!
4

2)

Yo conocí | un caballé | ro principal
4 8 12
pero embusté | ro como pócos | se verán.
4 8 12

3)

¿No me dirás, | desgraciadísimo guerrero,
qué negro signo oscureció tu noble cuna?
¿No me dirás, | enamorado caballero,
por qué querer, | sin esperanza ni fortuna?

4)

Encarnación del ideál
4 8
si tu beldad es sin igual,
¿por qué tan cruel, sin compasión
tienes, Inés, tu corazón?

Estos versos son difíciles é ingratos. ¡Parecen versos de principiante!... ¿Y acaso en estos ritmos no lo somos? Otros más expertos, que vengan en pos, puede que de ellos saquen mejor partido.

El inventor de un instrumento músico nunca habrá sido su mejor tañedor. En el ejemplo 1) hay que notar que el primer hemistiquio impone un final agudo, el cual lo deja como cortado. Nótese que ese hemistiquio es llano en el penúltimo verso, de lo cual resulta un decasílabo doble, como los de Moratín:

que es muy superior á los desapacibles enneasílabos entre los cuales se encuentra.

De la misma manera, del de 13 se pasa al de 15, que le es muy superior, compuesto de tres pentasílabos de esta forma:

			′					′					′
			4				9				14		

Un caballéro ¦ yo conocía | muy principál
pero embustéro ¦ como no he vísto | jamás iguál.

En todos éstos ritmos, y más en los de esta serie, hay la tendencia á apoyar sus largos pies en la sílaba 1.ª del verso, y aún en la 1.ª de cada cláusula, lo que en el caso actual corresponde a las sílabas 1—6—11.

¿Quieres decirme, | linda pastora, | si en este valle
viste vagando | por los senderos | una mujer?
Como las palmas | que aquí se mecen | así es su talle,
pálido el rostro ¦ como los lirios | que aquí se ven.

Y con esto pongo remate á la exploración que he hecho en su compañía á través del país desconocido de un Ritmo Nuevo.

Ahora, ponga usted los puntos sobre las *íes*, si no está cansado, y disponga de su amigo y compañero

E. de la Barra

INFLUENCIA DEL ACENTO SOBRE LA 5.ª SÍLABA EN EL ENDECASÍLABO

1.º El endecasílabo *dactílico* lleva sus acentos en las sílabas 1—4—7 y 10: el de la 5.ª le es extraño, y perturba su marcha al juntarse con el de la 4.ª, sobre todo si es enérgico, ó al reemplazarlo

Díjeos no sé qué; no sé si os lo díje.
1 4 5 7 10
BOSCÁN

2.º El endecasílabo *yámbico de la 2.ª estructura* lleva acentos en las sílabas 4-8 y 10; el de la 5.ª es por lo tanto a-rítmico; y, aun cuando no destruye el verso, no le es favorable:

A mi grán mál, | grán esperánza créce.
3 4 5 8 10
BOSCÁN

De vér el órbe | ante sus piés temblándo.
2 4 5 8 10
SÁNCHEZ BARBERO

Yo no ósa decír ésta péna es mía.
2 5 6 8 10
BOSCÁN

Quién jamás dejó | de podér morír.
1 3 5 8 10
BOSCÁN

Désde que miré tus divínos ójos.
1 5 8
MADIEDO

3.º El endecasílabo *yámbico de la primera estructura* se apoya en los acentos de la 6.ª y 10.ª El de la 5.ª, debilita el acento de la 6.ª, derriba el principal apoyo del verso y lo hace imposible:

El vérde arrayán tiéne en derredór.
2 5 6 10
MENDOZA

Ni llégo yo, ni él, piénso que se apárte.
2 5 6 10
BOSCÁN

4.º Si el acento de la 5.ª no viene acompañada de otro en la 6.ª ú 8.ª, no hay verso:

Quisiéra ser líbre, mas no lo quíse.
2 5 10
BOSCÁN

De⌒habér buscádo⌒ótro contentamiénto.
2 4 5 10
BOSCÁN

Y en tódo aquél día náda acertába.
2 4 5 7 10
BOSCÁN

***

La fuerza del ritmo unas veces, y otras la *cesura de compensación*, corrigen las perturbaciones introducidas por el acento de la 5.ª, aunque siempre lo mejor es evitarlo rehaciendo el verso. Castillejo dice:

La mayór angústia de mi péna.
3 5 9

Esto que no es verso, ni por la medida ni por la acentuación, lo corrige el ritmo que traslada el acento de la

5.ª á la 6.ª, y entonces permite desligar las vocales *i a*, que sin acentuar la *i* formaban un diptongo indisoluble, y dar al verso la sílaba que le faltaba:

La mayór angust*ía* de mi péna.
3 6 10

Pero, como no es propio pecar de una manera tan descarada contra la corrección de las voces en obsequio del ritmo y cadencia, vale mas rehacer esta clase de versos y decir, por ejemplo:

La mas crecída angústia de mi pena.
4 6 10

Otros ejemplos:

Y en todo aquel *diá* nada acertaba.
6

BOSCÁN

Y en todo el día aquél nada acertaba.
6

Y la qué⌒en colór vénce⌒al rójo fuégo.
3 5 6 8 10

HURTADO DE MENDOZA

Que se lee:

Y la quién | color vén | ceal rójo | fuégo
3 6 8 10

La fuerza del ritmo hace saltar el acento de la 4.ª á la 6.ª si es menester:

Después condúcenos á la victória.
2 4 10

MITRE

no es verso, y hay que leerlo para que lo sea:

Después conduce*nós* á la victoria.
2 6 10

Tampoco es verso este de Ram de Viré:

La férrea mordáza | de la muérte.
2 5 9

Si no se lee:

La fe-rré-a mordáza de la muérte.
3 6 10

Por último, es digno de notarse este verso singular de Boscán, con pretensiones de endecasílabo:

—Acábe yá, ó yo acabaré présto.
2 4 9 10

No es este de la primera ni de la segunda estructura, y para corregirlo ó sostenerlo hay necesidad de hacer una pausa despues de la 6.ª sílaba, y leer:

Acábe yá ó yo á | cabaré présto.
2 4 6 9 10

*
* *

A veces el acento de la 6.ª es bastante vigoroso para apagar al de la 5.ª, ya sea que esté apoyado por una pausa ó cesura ya que éste último sea poco marcado.

Celóso miró el rey, de amór perdído.
2 5 6 8 10
Y núnca estará más, | ni ménos fuérte.
2 5 6 8 10

MENDOZA

Dejémosle pasar como á la fiera
corriénte del grán Bétis, cuando airádo
2 5 6 10
dilata hasta los montes su ribera.

RIOJA

*
* *

Los dos primeros versos de que acabamos de tratar, el dáctilo y el yámbico de la 2.ª estructura, cuando los

perturba el acento de la 5.ª, muestran una notable tendencia al verso de *arte mayor*, que es digno de estudio.

Tomemos para comprobarlo algunos versos de los apuntados, y otros con que cotejarlos.

Díjeos no sé qué; | no sé si os lo díje.
1 4 5 7 10
Quién jamás dejó | de podér morír.
1 3 5 8 10
Lánguida dirá: | sér desventurádo.
1 5 6 10

Si se hace la cesura y se observa que el 1.er hemistiquio termina en palabra aguda, luego se viene en cuenta que de esa forma y cadencia son muchos de los versos antiguos, como ya aparecen en el *Poema del Cid*, y siguen hasta los días de Juan de Mena, y aun más adelante si se les busca. En prueba de ello comparemos esos *endecasílabos*, si lo son, con estos versos de *arte mayor*:

Sea esta lid ó | mandarédes vós.
5 8 10
El Cámpëadór | ivál en alcánz.
2 5 7 10
Lós de mio Cíd | fuéronle en alcánz.
1 5 6 10
Diós, que alégre fué | el abbát don Sáncho.
1 3 5 8 10
Castigárlos hé | cómo avrán á fár.
3 5 6 8 10
Fabló mio Cíd | de tóda voluntád.
2 5 7 11
Fásta Alcalá | llégan las algáras.
1 5 6 10
Mandó repartír | tódo aquéste abér.—*(Poema del Cid.)*
2 5 6 8 10

Estos versos de un ritmo un tanto irregular, nada se diferencian de los anteriores; pero como aquestos son

de *arte mayor*, lo que nadie negará, aquellos también lo son.

En los que van enseguida el ritmo se regulariza, y los acentos caen constantemente sobre las sílabas 2-5-7 y 10, ó sea 2-5, 2-5, en cada hemistíquio.

Entiéndo decír | plañéndo mi mál.
2 5 7 10
E cón su sabér | oí que fazía.
2 5 7 10
Por dísposición | del ciélo fallába.
2 5 7 10
Con ruégos la fíz | la mí petición.
2 5 7 10
Allí le ofrecí | con sánta intención.
2 5 7 10
A sér como réy | el ciélo lo aplíca.
2 5 7 10

DON ALFONSO X

E más el timón | por más detriménto.
2 5 7 10

JUAN DE PADILLA

Aquél que allí vió | el cérco trabádo
2 4 5 7 10
Que quiére subír | y se hálla en el áire.
2 5 7 10

JUAN DE MENA

Por si la simple comparación no bastare á hacer ver cómo el acento de la 5.ª suele convertir el endecasílabo en verso de *arte mayor*, agregaremos aún otra consideración.

Tomemos el siguiente verso que un eminente prosodista español presenta como endecasílabo, y, como es posible partirlo en dos hexasílabos, se sigue que es un verso de *arte mayor*. Véase sinó:

Lánguida dirá:
1 5
"sér desventurádo,"
1 5
por darte la vida
la muerte me has dado.

Y aun trastrocando los hemistiquios, el oído, que no se engaña, nos dirá á gritos que aquellos son perfectos hexasílabos. Á la prueba:

"Sér desventurádo"
1 5
lánguida dirá
1 5
víves ignorádo
1 5
víves sin amár...
1 5
¡Que mísero estado!...
que triste penar!...

Y, finalmente, acompañemos ese verso de otros de *arte mayor*, y si todos suena lo mismo al oído, no habrá más que decir:

Lánguida dirá: | ser desventurado
con ruegos te fiz | la mi petición,
y si ora me ves | en aqueste estado
culpa solamente | la tu sinrazón.

Queda pues demostrado que el acento sobre la 5.ª convierte al endecasílabo con frecuencia en verso de *arte mayor*, y la razón es porque ese acento da un final agudo al 1.er hemistiquio lo que le permite ganar una sílaba, y hace pasar el acento de la 10.ª á la 11.ª

***

Todos estos *dodecasílabos* anfíbracos ó versos de *arte mayor* tienen acentuada la 5.ª sílaba con que remata el 1.er hemistiquio. Esto hace, como dijimos, que el verso gane una sílaba, lo que se verá claramente si lo partimos en dos:

Tomemos al efecto cualesquiera de los versos citados:

Yo no oso decir		Dios, que alegre fué
esta pena es mía.		el abbad don Sancho.
Entiendo decir		Aquel que allí vió
plañendo mi mal.		el cerco trabado.

A esta especie de versos de *arte mayor* les falta la 6.ª sílaba, pero agregándosela vuelven á su plenitud:

Díjeos no se *cómo*: | no sé si os lo díje.
5 8 11

Yo no óso *decírvos* | esta péna es mía.
2 5 9 11

Quién jamás *dudára* | de podér morír.
1 3 5 9 11

Entiendo *decírvos* | plañendo mi mal.

Mandó que *partieran* | todo aqueste haber.

Sea esta lid *donde* | mandáredes vos.

Con ruegos le *fize* | la mi petición.

Allí le *ofrecimos* | con santa intención.

Claramente hacen ver estos ejemplos que las agrupaciones de once sílabas en que figura un acento predominante en la 5.ª, son en realidad versos de *arte mayor*, con el primer hemistiquio agudo. Por la agregación de una sílaba se les convierte fácilmente en *dodecasílabos* perfectos.

***

Basta pues, á veces, una ligera modificación para que un verso cambie de ritmo y de metro. Así por ejemplo:

1.º—Dichóso el día | dichósa la hóra.—(*De arte mayor.*)
2 5 8 11

2.º—Dichóso el día | dichósa la hóra.—(*Dáctilo.*)
2 4 7 10

3.º—Dichóso el día, *dí* | chósa la hóra.—(*Yambo, 1.ª est.*)
2 4 6 7 10

En el 1.º, merced al hiato, (marcado con un punto bajo la *o* de dichoso), el acento cae en la 5.ª, afirma el ritmo anfibráquico, y da una sílaba más al verso, que se convierte en un perfecto dodecasílabo.—En el 2.º, la sinalefa acorta el verso en una sílaba, lo que hace que los acentos queden en las sílabas 4, 7 y 10 del endecasílabo dactílico.—En el 3.º, la pausa ó *cesura de compensacion*, da acento á la 6.ª sílaba, y predominando éste, marca la cadencia del endecasílabo yámbico de la 2.ª estructura. Así pues, han bastado ligeras modificaciones para pasar de un verso á otro, entre estos que son afines.

*
* *

En conclusión, después de lo expuesto, bien podemos decir que en el verso endecasílabo siempre conviene evitar el acento de la 5.ª sílaba, perturbador del ritmo, cuando menos.

DEL EJE DE SIMETRÍA

I

Entre las formas acentuales variadísimas que caben en el endecasílabo yámbico, hay algunas sobresalientes por su melodía y el singular agrado que producen, y son las siguientes:

1.—Por ti la vérde hiérba, el frésco viénto.
2 4 6 8 10
GARCILASO

2.—Cestíllos bláncos de purpúreas rósas.
2 4 8 10
ID.

3.—Dichóso el corazón enamorádo.
2 6 10
SANTA TERESA

4.—Dúlce vecíno | de la vérde sélva.
1 4 8 10
VILLEGAS

5.—Joya fué la virtúd | púra y ardiente.
3 6 7 10
JÁUREGUI

La melodía especial de estos versos tiene su razón de ser: no hay fenómeno natural que no se explique por alguna ley clara y sencilla que lo rige y produce.

Estudiando los versos de estos cinco tipos, luego se advierte que la sensación que ellos producen no es casual, ni tampoco individual, pues el mismo agrado tienen para todos. En el 1.º están todos los acentos yámbicos distribuidos de dos en dos sílabas. En el 2.º falta el acento central de la 6.ª, y los restantes están simétricamente repartidos en los extremos del verso: 2-4—8-10. En el 3.º, aparece el acento central 6, y está apoyado por el de las sílabas 2 y 10, ambos á igual distancia del centro, 2-6-10. El verso 4.º es un sáfico, y el 5.º otro muy especial aún no estudiado, que es como un sáfico invertido.

La simetría es base de armonía, y esa simetría, esa regularidad en la acentuación es lo que en estos versos resalta. De ahí su cadencia y su elegancia.

Los endecasílabos precedentes son, pues, melodiosos en razón de la simetría de sus acentos respecto á un *Eje* ó punto central de referencia, que, para mayor claridad, puede representarse gráficamente, como sigue:

EJE DE SIMETRÍA

1) 1—2—3—4—5—6—7—8—9—10—11

2) 2 — 4 — + — 8 — 10

3) 2 ——— 6 ——— 10

Si en 2) adelantamos el acento de 2 á 1, tendremos:

4) 1—2—3—4—5—P ‖ 6—7—8—9—10—11 *(Sáfico.)*

Si en 3) juntamos los dos acentos centrales 6 y 7, separándolos por una pausa P para atenuar el choque, y si además colocamos otro acento de manera que haga contrapeso al 10, que no puede faltar, tendremos:

5) 1—2—3—4—5—6—P—7—8—9—10—11 *(Sáfico inverso.)*

En los esquemas 1), 2) y 3) la simetría es evidente: del centro hacia cada extremo los acentos quedan igualmente espaciados.

En el número 4) correspondiente al sáfico, la pausa P vale por una sílaba, y así, á derecha é izquierda del Eje quedan dos espacios iguales sin acento 5 + P = 6 + 7; vienen en seguida los lugares terceros de ambos lados 4 y 8 con acento; después la sílaba inacentuada 3 que corresponde á la 9.ª también inacentuada; pero en seguida, á la 10 acentuada no corresponde la 2.ª, sin acento. Esa pequeña irregularidad ó vacilación del acento que ora cae sobre la 1.ª, ora sobre la 2.ª, es siempre admisible en el comienzo del verso y jamás al final.

Esto autoriza la variante del primer acento del sáfico que suele pasar á la 2.ª sílaba, lo cual algunos preceptistas demasiado rigurosos, desechan sin razón, y en contra de la práctica de los mejores versificadores de la lengua.

Tan sáfico es pues,

Dúlce vecíno | de la vérde sélva
1 4 8 10

como,

Vitál aliénto | de la mádre Vénus,
2 4 8 10

y éste más simétrico que el anterior.

II

El 5.º esquema es el más digno de estudio por su novedad.

No faltan prosodistas, y aun de nota, que condenen los versos en que dos acentos se chocan. Otros que los contradicen, han llegado á confesar que hay versos de estos que les agradan; y yo digo que aquellos en que se chocan los acentos de la 6.ª y la 7.ª y los demás se reparten como en el esquema 5.º, me parecen tan delicados como los sáficos.

Como se ve en el esqùema, la pausa P cae en el *Eje*, y á ambos lados hay una sílaba acentuada, dos sin acento y otra acentuada:

Á la tárde será | lástima vána.
3 6 7 10

CALDERÓN

Como antes dijimos, este acento de la 3.ª puede pasar á la 2.ª y aun á la 1.ª, y así lo muestran los ejemplos siguientes:

Tan fuértes que no sé | cómo contállos.
2 6 7 10

BOSCÁN

Flérida para mí, | dúlce y sabrósa.
1 6 7 10

GARCILASO

De ciprés funerál, | músas celéstes.
3 6 7 10

MORATÍN

Los pájaros le dán | sácros loóres.
2 6 7 10

HOJEDA

Cómo entre flor y flór | siérpe escondída.
1 6 7 10

GÓNGORA

De la próle de Adán | gála y encánto.
3 6 7 10

MARTÍNEZ G.

Me miro en tu cristal, | Tinguiririca,
rival del Limarí, | dulce y sereno...

Ojos llenos de luz, | labios bermejos
como granado en flor, | grata sonrisa...

En la niebla sutil | lobos que ahullan
recorriendo el pinar, | pasan hambrientos.

Misteriosa deidad, | temo tu vista,
incomprensíble amór, | témo tu estrago.
4 6 7

Á mi carro te uncí, | fiera amazona;
te traje á mi querer, | virgen rebelde.

¡Cántabros, sacudid | vuestras montañas!
los montes desplomad, | cántabros míos...

Del alba virginál | brótan las luces
6 7
y aun no llegas á mí, | nínfa adorada:
6 7
ven, celestial visión, | blánca paloma,
6 7
ah! dulcemente vén, | álma de mi alma.
6 7

Todos estos versos, como se ve, constan de dos hemistiquios: el 1.º es un hexasílabo agudo, y el 2.º un adónico, al revés del sáfico, que consta de un adónico y un hexasílabo terminado en palabra grave. Por eso dije que era un sáfico invertido. En el sáfico el hexasílabo es invariable: siempre lleva acentuadas sus sílabas 3.ª y 5.ª, ó sean las 8.ª y 10.ª del verso. En este verso, aun innominado, el hexasílabo lleva sus acentos en la 3.ª y 6.ª;

pero con la libertad de variar el 1.º, que puede estar en la 1.ª, en la 2.ª y aun en la 4.ª sílaba, como por ejemplo:

Incomprensíble amór, | témo tu estrago
4 6 9 10

III

Poco tenemos que agregar á lo que ya hemos dicho en otro de estos estudios sobre la forma típica del endecasílabo yámbico, relativamente escasa en castellano, aunque no tanto como algunos creen, y abundante en el idioma inglés. Con los cinco acentos yámbicos suelen producirse versos hermosísimos como este de Jáuregui:

Las más amable y bella
que al viénto dió jamás sus hébras de óro.
2 4 6 8 10

Citaremos algunos ejemplos:

Do están agora aquellos claros ojos.
GARCILASO

Corrientes aguas, puras, cristalinas.
ID.

Y oyendo el son del mar que en ella hiere.
ID.

Tornando nueva vuelta el alma mía.
BOSCÁN

Herida tigre hircana no es tan fiera.
ERCILLA

Con flecha aguda el brazo tiene armado.
La fiera aljaba al uno y otro lado.
F. DE MEDINA

El mar inmenso, claro, alegre y llano.
VIRUÉS

Ya el tardo sol con claros rayos dora.
VIRUÉS

Lloraba el mismo amor allí con ella.
ID.

Deidad luciente y pura, blanca y bella,
de amor celeste luz, y clara estrella.

En un trozo de Pope de 18 versos tomado al acaso, encuentro 7 endecasílabos típicos:

Know then thyself, presume not God to sean....
A being darkly wise, and rudely great
Created half to rise, and half to fall, etc. (1)

Abro á Byron, y el primer verso que leo es de estos mismos:

Y saw from out the waves her structure rise.

El inglés, abundante en monosílabos y en palabras de fuerte acentuación, es más propicio á esta forma que el castellano. Esa plenitud de acentos, que en felices combinaciones agrada, se haría monótona y pesada si se la continuara invariablemente en una serie de versos.

IV

En cambio hay otra forma más sencilla, más descargada de acentos y muy simétrica, que se adapta mejor á nuestros oídos. Es esta la marcada con el número 3.

Descansa este verso, endecasílabo de la 1.ª estructura,

(1) *Ensayo sobre el hombre*, Libro II.

en el acento de la 6.ª, y se apoya en los de la 2.ª y 10.ª que están á igual distancia del Eje:

1 —2—3—4—5 - 6—7—8—9—10 —11

Mas, como hemos dicho, permaneciendo invariable el 2.º hemistiquio, el 1.º tiene cierta flexibilidad, y admite que el acento de la 2.ª pase ya á la 1.ª, ya á la 3.ª

Damos en seguida algunos ejemplos de este verso y de sus variantes:

2 6 10

Saliendo de las ondas encendido.

GARCILASO

Rayaba de los montes el altura.

ID

Vistiéndole de flores y alegría.

BALBUENA

Atónito mi espíritu se siente.

MELÉNDEZ

Y para envejecerse florecieron.

CALDERÓN

Mirándose en el alba esclarecidos.

HOJEDA

La llaman, no responde, y enmudecen.

SÁNCHEZ BARBERO

Venid á contemplar de la Judea
los áridos desiertos abrasados.

MARTÍNEZ GÜERTERO

El bullidor gentío
traspasa con gallardo continente
y llega hasta la víctima inocente.

MARTÍNEZ GÜERTERO

Amazonas bellísimas, errantes.

CIENFUEGOS

Volvió la deliciosa primavera
amores juveniles encendiendo.

Los verdes tamarindos florecientes
nos llaman á su sombra apetecida.

1 6 10

Vírgenes, destrenzad la cabellera.

ESPRONCEDA

Y este despedazado anfitëatro

RODRIGO CARO

Indica soledad encantadora.....

Lauros del vencedor ensangrentados.....

Músicas y creciente vocerío.....

Genios, acometed tan alta alta empresa.....

3 6 10

Despertando al albor de la mañan.

CALDERÓN

Y los montes con bellos resplandores.

HOJEDA

Á rendir el espíritu doliente.

ID.

Como tórtolas solas y queridas.

F. DE LA TORRE

Empapada la ardiente fantasía.

GALLEGO

El furor de una tigre rigurosa.
VIRUÉS

Resistiéndose al tiempo y al olvido.
NÚÑEZ DE ARCE

De azucenas, de nardos y claveles.
MARTINEZ G.

Los floridos verjeles de la dicha
visitemos, mi amiga encantadora.

El acento de la segunda no solo emigra á sus vecindades sino que suele aventurarse hasta la 4.ª sílaba, y otras veces conservando su puesto, se hace acompañar por este último, como se ve en los versos siguientes:

4 6 10

De caracól torcída gradería.
ESPRONCEDA

La adulación, fragánte forastéra.
QUEVEDO

Á florecér las rósas madrugáron.
CALDERÓN

Y del sonante plátano á la sombra
conversarán de amor los venturosos.

2 4 6 10

Yo traigo aquí | la historia de mis males.
BOSCÁN

Do ardiente está | mi triste pensamiento.
ID.

Delante van | las penas que en mí siento.
ID.

Dejadme en paz, | ó duros pensamientos.
ID.

Forzado es ya | que vaya descubriendo.

BOSCÁN

Del claro Tájo | ríca y venturosa.

F. DE LA TORRE

Hay aun otras formas derivadas en que entran acentos anti-rítmicos, como la que resulta de reemplazar el acento de la 2.ª por sus dos vecinos de la 1.ª y 3.ª ó por los de la 1.ª y 4.ª:

Dúlce soñár y dúlce congoxárme
1 4 6 10
cuándo estába soñándo que soñába.
1 3 6 10

BOSCÁN

La cítara sonánte, la trompéta
2 6 10
y la cómica máscara bufóna.
3 6 10

MORATÍN

Las rícas hébras, | lúcidos manójos
2 4 6 10
de óro térso, sutíl, ensortijádo,
2 3 6 10
son yá de muérte | míseros despójos
2 4 6 10

HERRERA

Núnca de amór estúve tan contento
1 4 6
que en su loór mis vérsos ocupase:
4 6
ni á nádie aconsejé que se engañase
2 6
buscándo en el amór contentamiento.
2 6

BOSCÁN (1)

---

(1) Jurara que este cuarteto es de Garcilaso y no de Boscán, que tanto se parece á los versos de aquél como dista de los de éste. ¿Y qué tendría de extraño que por ahí anduviera la mano del amigo íntimo, que era diestra? Boscán presenta más de un ejemplo de estos parches de seda en tela burda.

Esta forma del endecasílabo en que se acentúan las sílabas 2-6-10 que es el verdadero tipo de la primera estructura, pertenece al ritmo *tetra-segundo*, ó sea aquel en que los acentos, comenzando por la segunda sílaba, van distribuídos de 4 en 4. (2 + 4 = 6, 6 + 4 = 10).

V

Los versos dobles de suyo son simétricos, ó más bien de hemistiquios iguales, pues de ordinario son la repetición de un mismo verso. Pero, ya por la libertad acentual de los metros bisilábicos, ya porque se tomen dos versos de igual medida y distinto ritmo para unirlos en uno doble, puede acontecer que estos pierdan su simetría perfecta.

El dodecasílabo se compone de dos hexasílabos iguales, y como es de ritmo trisilábico sus acentos son más fijos. Su expresión gráfica en torno de su Eje de simetría sería ésta:

1—2—3—4—5—6 || 7—8—9—10—11—12

Ó bien 1—2—3—4—5—6 || 1—2—3—4—5—6

Aquí hay perfecta simetría; pero si tomamos dos hexasílabos trocaicos y los yuxtaponemos para formar otro dodecasílabo, no tendremos el mismo resultado en la práctica, por la libertad acentual de los componentes.

Otro tanto sucederá con el *alejandrino* antiguo: sus hemistiquios son de acentuación variable, de manera que, si teóricamente nos da un esquema regular ó simétrico, en la práctica ya es otra cosa, á menos que se conserve intencionalmente la simetría, lo que no es difícil.

A los versos compuestos conviene considerarlos como dos simples para el cómputo de sus acentos, como acabamos de hacerlo en el ejemplo anterior.

Para escandir un verso compuesto se miran sus hemistiquios como versos separados, y así, en vez de decir que el dodecasílabo lleva su acento en las sílabas 2-5-8 y 11, se dirá que éstos corresponden á 2-5 | 2-5. La ventaja no está en la escritura por cierto, sino en la mayor facilidad para la escansión.

VI

Terminaremos este estudio dando el esquema de los versos castellanos que se prestan á una acentuación simétrica en torno de un Eje de armonía. *A priori* sabemos que tal simetría sólo puede encontrarse en los *yambos* y los *anfíbracos*, puesto que, si al final de todo verso castellano hay una sílaba inacentuada, la simetría perfecta exige otra inacentuada también al principiar el verso, lo que equivale á decir que la 2.ª sílaba debe ser acentuada. Esta condición indispensable de simetría perfecta sólo se encuentra en el *yambo* y el *anfíbraco*, ó sea los compuestos de cláusulas *bi-segundas* y *tri-segundas*.

Hé aquí la disposición de los acentos yámbicos y anfíbracos, en torno de su Eje de simetría:

YAMBOS

1—2 - 1

1—2—3—4—5

1—2—3—4—5—6—7

1—2—3—4—5—6—7—8—9

1—2—3—4—5—6—7—8—9—10—11

1—2—3—4—5—6—7—8—9—10—11—12—13

1—2—3—4—5—6—7—8—9—10—11—12—13—14—15

ANFÍBRACOS

1—2—3

1—2—3—+—4—5—6

1—2—3—4—5—6—7—8—9

1—2—3—4—5—6—+—7—8—9—10—11—12

Los otros tres ritmos no se prestan á este arreglo como es fácil verlo. Sus esquemas a-simétricos son los siguientes:

TROQUEOS

1—2— || —3—4

1—2—3— || —4—5—6

1—2—3—4— || —5—6—7—8

1—2—3—4—5— || —6—7—8—9—10

DÁCTILOS

||
1—2—3—4—5
||
1—2—3—4—||—5—6—7—8
||
1—2—3—4—5—6—7—8—9—10—11
||

ANAPESTOS:

||
1—2—3—4—5—6—7
||
1—2—3—4—5+6—7—8—9—10
||
1—2—3—4—5—6—7—8—9—10—11—12—13
||

El Eje de simetría ó de armonía es como un espejo en que, dada la mitad de un verso, se reproduce la otra mitad en sentido inverso.

Si del Eje hacia la derecha y hacia la izquierda las sílabas acentuadas y las que no lo son tienen colocaciones iguales, el verso es simétrico; pero, si hay alguna diferencia ya no lo es:

Forma simétrica:

||
— o — — o — — o —
||

Forma no-simétrica

||
o — — — o — — o —
||

Los versos melodiosos tienden siempre á la forma simétrica; mas algunos de los que rigurosamente son

a simétricos y figuran como tales en las esquemas anteriores, suelen ser muy cadenciosos.

Desde el punto de vista de la acentuación, como la penúltima sílaba jamás deja de estar acentuada (si es aguda gana una sílaba y si es esdrújula la pierde), el final de todo verso es invariable. No así su comienzo que, por el contrario, carece de fijeza y admite una variedad agradable y conveniente, sobre todo en los troqueos y yambos. Así, pues, puede decirse que los versos apetecen fijeza de acentuación al fin, simetría al medio y variedad al principio.

Sobre todas estas reglas está indudablemente la finura del oído; pero ellas sirven para guiarlo y educarlo.

VERSOS MONOSILÁBICOS

I

Entre los versos curiosos que en el curso de mis últimos estudios sobre la versificación moderna he apuntado, hay algunos compuestos de monosílabos, que dan á conocer, en parte, la índole de la lengua en que fueron escritos. Del francés, que se presta á la estructura monosilábica, tomaremos nuestros primeros ejemplos.

Llaman la atención los siguientes versos de autores célebres:

J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois.
CORNEILLE, *Le Cid*

Et tout ce que je vois n'est q'un point à mes yeux.
MALHERBE

Au seul son de sa voix la mer fuit, le ciel tremble.
RACINE

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.
(La luz no es más pura que el fondo de mi alma).
ID.

Á pesar de que los monosílabos carecen de acento propio, ó lo tienen débil, lo adquieren, sin duda, bajo la influencia del ritmo, como se ve claramente en los versos que acabamos de señalar.

*
* *

El italiano, más rico en vocales, propicio á la sinalefa y abundante en dicciones llanas y esdrújulas, es menos adaptable que el francés á estas combinaciones monosilábicas, no siempre fáciles ni eufónicas.

Citaremos, en seguida, un verso del Dante: es un curioso endecasílabo con todos sus acentos yámbicos, en que el gran poeta florentino pinta con viveza á un diablo que hostiga á los condenados, sin darles tregua ni reposo, y

Di quà, di là, di sù, di giù li mena.
2 4 6 8 10

Del Petrarca hay otro endecasílabo no menos curioso, compuesto de ocho palabras con ocho acentos, cuatro sinalefas y un hiato. Es cierto que no se compone de monosílabos; pero hace un efecto parecido por su abundancia de sinalefas. El verso es éste:

Fiór, fróndi, érbe, ómbre, ántri, ónde, áure soávi
1 2 4 6 8 10 12 14

Si se lee este verso sin cometer ninguna sinalefa, sale de quince sílabas, y sería de dieciséis si descompusiéramos á *fior* en dos sílabas, leyendo entonces:

Fi-ór, fróndi, érbe—ombre, ántri, ónde—áure soavi

Pero el verso en cuestión creo que debe escandirse de esta manera:

Fior, frondi‿erbe‿ombre, | antri‿onde‿aure soavi

ó más claro:

Fiorfrón—dierbeóm—breán—trión deáu—re soávi
2 4 6 7 8 10

El castellano, por su índole, no se presta á reproducir semejante estructura. Para trasladar este verso á otro endecasílabo nuestro, hay que suprimirle palabras, y decir, por ejemplo:

Flór, frónda, hiérba, sómbra | y‿áura suáve
1 2 4 6 8 10

***

No es menos curioso y digno de estudio el endecasílabo de Milton, compuesto de diez monosílabos que se arrastran penosamente marcando ocho acentos y haciendo sonar los cascabeles de seis asonantes sucesivos. He aquí la monstruosidad:

Rócks, cáves, lákes, féns, bógs, déns and shádes of déath
1 2 3 4 5 6 8 10

(Rocas, cuevas, lagos, pantanos, charcas, antros y sombras de la muerte).

Para leer este verso, hay que dividirlo en cláusulas de dos sílabas, cargando la voz en los acentos pares. Resaltan entonces los asonantes en *e*, de que está empedrado, á saber: *caves*, *fens*, *dens*, *shades* y *death*, y el verso quedará en esta forma:

Rocks cáves | lakes féns | bogs déns | and shádes | of deáth
2 4 6 8 10

Los acentos de las sílabas impares así se debilitan, y sobresalen los del ritmo yámbico, que son los pares.

Este verso singular es inaceptable á nuestros oídos castellanos, por más que se le busque acomodo, y aun á los ingleses les hará recordar la observación crítica de su paisano Pope, así formulada:

Ten low words oft creep in one dull line.
(Diez torpes vocablos suelen arrastrarse en un pesado verso.)

Y, en efecto, la escasez de inflexiones, observa Webster, ha reducido un gran número de palabras inglesas á la forma monosilábica. No es raro encontrar frases enteras en monosílabos, y eso, por cierto, constituye una desventaja desde el punto de vista del ritmo y de la eufonía.

II

¿Tiene el castellano de estas lindezas? Ni las tiene, ni las necesita, ni su índole las permite. En él prevalecen las dicciones graves, sin que dejen de abundar las agudas, ni escaseen los sonoros esdrújulos; abunda en monosílabos, pero más en palabras polisílabas, elementos variados y gratos, propicios á eufónicas combinaciones rítmicas, á las cuales el monosílabo no se presta.

Á veces dos ó tres palabras llenan un decasílabo castellano, y de ello presentaremos algunos ejemplos, como estos, v. gr.:

Amazonas bellísimas errantes.

CIENFUEGOS

Apasionadamente enamorado,
el infeliz doncel se lamentaba.

Inspírame dulcísimas canciones,
y valientes, fogosos ditirambos.

Conmovida, radiante, enamorada
se me acercó sonriendo...

... Y los labios
unidos, estallaron dulcemente.

En castellano hay muchos endecasílabos de nueve y de diez palabras; mas, de ellas, la última, por lo menos, es de dos sílabas. Pueden formarse versos largos, exclusivamente de monosílabos; pero con esfuerzo, y sin aquel aire y gravedad del buen verso castellano, de ordinario reposado, majestuoso, lleno y sonoro. En los autores serios, que manejan la lengua con naturalidad, y no andan á caza de bizarrías ni rebuscando nimiedades, jamás he encontrado un verso mayor compuesto totalmente de monosílabos, lo que nos dice que no se les produce espontáneamente, ni se les ha empleado para obtener un efecto artístico determinado.

Citaré en seguida algunos ejemplos de versos que abundan en palabras breves.

Por aver que non dura | la tu alma non vendas

BERCEO

Y aquel saber estar en donde quiera,
y el no sé qué, de no sé que manera.

BOSCÁN

Lo menos de | lo que en su sér cupiere
que no será lo más que yo pudiere.

GARCILASO

Á mí no se me da ni un solo ardite.

QUEVEDO

Así que por contrario de más brío
tengo, Polo cruel, al que me casa
que al que al campo me saca en desafío.

QUEVEDO

Trofeos y blasones
que en arcos diste á leer á las estrellas
y no sé si á envidiar á las más de ellas.

QUEVEDO

No te ví, Tirsi, yo, ¡ah! qué bien debo
acordarme del día...

F. DE FIGUEROA

Que no os respetó el hado, no la muerte
¡ay! ni por sabia á tí, ni á tí por fuerte.

R. CARO

Y en la tarde la mar olas le ofrece
de plata y de zafir, donde se mece.

ESPRONCEDA

Su luz al mundo cuando en él se lanza.

ID.

Como en el polvo leve
que alza de la era el viento con sus alas

J. F. ORTIZ

La abeja silenciosa
ni en torno gira ni en la flor se posa.

SAMPER

III

Veamos ahora algunos de los escasos esfuerzos hechos para producir versos monosilábicos en su totalidad, y aun pequeñas composiciones donde casi prevalecen:

Ella.—Á tí su luz la fe, mi bien te envíe...
Él.—El sol á tí, mi amor, su luz te dé.

Ya sin luz y sin fe ni esperanza
va mi amor á tus pies á morir:
quien su fin en la vida no alcanza,
más arriba á buscarlo ha de ir.

—¡Ya, ya!... —Dí, dí,
si bien me ves á la luz así.
—¡Sol, sol que fué,
la luz se ha ido, ya no se ve!...
—¡Me voy!—¡Me iré!...
—¡Sí, sí!—¡Nó, nó!...
¡Si tú te quedas me marcho yo!

Á la niña dijo así
el maestro enamorado
do-re-mí-fa-sol-la-sí...
¡Di, sí! ¡Di, sí!
Y la niña replicó:
jugueteando en el teclado:
Si-la-sol-fa, se en-re-dó,
¡Nó, nó! ¡Nó, nó!...

Completamente monosilábico es el siguiente *diálogo* del agraciado y festivo Marroquín:

—Dí, Luz, mi bien, ¿tú me das
un nó? ¿Qué va á ser de mí?
—Yo no te doy un nó, Blas...
—Pues bien, mi Luz, ¿y qué más?
—Yo te doy, mi Blas, un sí.

Finalmente, terminaremos este articulejo con el famoso *tour de force* de J. Rességuier, que compuso un *soneto monosilábico* á la muerte de una doncella, como si pudieran existir los versos de una, ni de dos, ni de tres sílabas.

El artificioso, perfilado soneto, que sólo lo es en la apariencia, dice así:

Fort
belle,
elle
dort.

Frêle
sort:
quelle
mort!

Rose
close,
la

brise
l'a
prise.

¡Oh,
quel
ca-
price!

Valparaíso, 1891.

DE LOS RIPIOS

Calla, albañil, poeta sin principios,
que metes en un verso veinte ripios.

EL MAESTRO M. DE LEÓN

I

Se da en literatura el expresivo nombre de *ripio* á las palabras inútiles que suelen introducirse en el verso para llenar la medida ó completar la rima. Ripios hay que tienen por mira dar sonoridad ó color á la frase, aun cuando pequen contra la corrección; otros que se extienden á un verso entero, y á veces á más de uno, para rellenar la estrofa, aun cuando sea á costa del sentido y del gusto; y no faltan ejemplos de estrofas enteras que son también verdaderos ripios, las cuales una vez suprimidas, hacen ganar á la composición que afean y entorpecen.

De todos estos casos pondremos ejemplos para que mejor se comprendan y se eviten.

Ripio de una sola palabra es el siguiente:

Las musas en la cuna
la arrullaron propicias,
y sus amables dones
Apolo *hoy* la prodiga.

ESTEBAN DE LUCA

El *hoy* es una redundancia que rellena el último verso y lo hace duro, y acaso ese vocablo fué introducido para evitar la combinación *lo la*, que es suave y no desagrada.

Ripio, también de una palabra, pero más grave, porque á trueque de haber consonante se peca contra el sentido, es el siguiente, citado por Cortejón:

Cuando los embelesados
regalan á sus amores,
unos les regalan rosas,
otros lirios, otros *flores*.

¿Acaso los lirios y las rosas no son *flores?*

El mismo cita este otro ejemplo de ripio ya más grueso:

Fué tanto el forcejear, que ambos de lado
sin poderlo excusar, *á su despecho*,
dieron á un tiempo en tierra, *de manera*
como si un muro ó torreón cayera.

ERCILLA

Lo que se subraya podría suprimirse sin mengua del concepto expresado, á no ser porque allí se le necesita para completar la octava, y eso precisamente constituye el ripio.

Á veces se empiedran los versos de adjetivos vulgares, destinados á pintarrajearlos, á rellenarlos y á com-

pletar la rima, sin agregar nada á la idea y sin producir ningún efecto artístico que realce el conjunto. Pudieran éstos llamarse *ripios de principiante*, y como ejemplo, vayan los siguientes versos de Madiedo, notable poeta colombiano, ya que á mano los tenemos:

Ya el astro *hermoso* del brillante día
tocaba al fin de su *gentil* carrera
y el *negro* ocaso en oro relucía . . .

Véase, pues, como ni los más hábiles versificadores saben escapar á estos vicios de los neófitos.

El *hermoso* y el *hermosa* son ripios muy socorridos y vulgarísimos, y si no, aquí están las siguientes muestras, que sin trabajo podrían multiplicarse:

Jorge Isaacs, gran poeta en prosa, como que es autor de *María*, la más deliciosa novela americana, dirigiéndose en verso al río Moro, dice:

Pero, te encuentro grande y magestuoso
rey ponderado del desierto *hermoso*.

Y no se agravie de que tal ripio le señalemos, pues al mismísimo gran Quintana se lo echamos en cara, que él también dijo:

Quédate allá, donde sagrado asilo
tendrán la paz, la independencia *hermosa*.

Este adjetivo *hermosa*, deslavado, que nada dice, no es un epíteto que realce el concepto de *independencia*, sino un ripio vulgar destinado á consonar con *acción gloriosa*, y nada más. El anterior *hermoso*, consonante de *majestuoso*, ni siquiera conviene al sustantivo *desier-*

to que modifica: ambas palabras ni pegan ni juntan, que entre sí tienen mucho de antitético y paradojal. Eso es algo como la *muchedumbre y población* de la *isla desierta* de que hablaba cierto viajero, refiriéndose á las nubadas de pájaro-niños que allí vió alzarse.

La fuerza del consonante induce las más veces á incurrir en estas y otras incongruencias y extravagancias, y aun en risibles disparates.

Otro poeta colombiano dijo en una composición, que ha merecido los honores de subir al glorioso Parnaso de aquella República:

Te decían que soy poeta y pobre,
mentiroso pleonasmo, que ve un ciego,
poeta puede ser, *aunque salobre*,
pero pobre, es tan falso... que lo niego.

"¡Fuerza del consonante, á lo que obligas:
á decir que son blancas las hormigas!"
y á declarar *salobres*,
¡oh, crudo ripio, á los poetas pobres!

Y ¿acaso don José Eusebio Caro, venerado por sus paisanos y tenido por el príncipe de sus poetas, acaso él mismo no incurrió á veces en guapísimos ripios, dignos de recordación? Él fué quien dijo, arrastrado por la corriente del consonante: Si el *mundo* no consuena con *Dios*, ¡échele usted *mundos dos!*

Y empero el pobre tiene una esperanza
que vale más que el mundo, y *mundos dos*;
inmenso bien que el oro vil no alcanza:
el pobre tiene á Dios.

Más por lo visto,
más le valiera al pobre tener Cristo...
y al verso aquél un consonante en *os*.

Pero eso es un grano de anís, comparado con esta lindeza:

Así también en tus brillantes ojos,
negros muy más que el azabache FIERO
hallé el *lucero*...

que dijo el cubano don Policarpo Valdés, quien jamás pudo decir mas *fiero* desatino.

Citaremos todavía uno más de estos despropósitos á que obliga la atracción del consonante. Es de uno de nuestros poetas, quien, en busca de consonancia hizo *gritar* al trueno, diciendo con gran desenfado:

... el alto trueno *grita*
y el vendabal los árboles agita.

Á lo que otro le contestó:

... y el perro que rebuzna
á las flacas gallinas espeluzna.

El poeta chileno don Guillermo Matta, (que de los nuestros también hemos de citar, aunque lo tomen á falta de modestia), suele incurrir en descuidos, impropiedades y *ripios de consonancias.*

Abriendo al azar un tomo de sus poesías, leemos:

Aquí donde las rocas tienen voces
y los árboles tienen melodías,
impalpables, incógnitas, *veloces*...

Pase aquello de las *voces y melodías incógnitas é impalpables*, aunque audibles, pero, *¿veloces?*... ¿Por qué *veloces?* ¿Para qué *veloces?*... Á no ser para concertar

con *voces*, y en tal caso bien pudieron ser *atroces*. ¡Ripio, puro ripio!...

Otras veces se incurre en ripios vitandos, y hasta en contrasentidos, por emplear voces armoniosas que hagan el verso sonoro y lleno.

Así, don Juan Valera, en el *Fuego divino*, una de sus mejores composiciones líricas, trae este verso:

El cáliz abre al *líquido* rocío.

Forzosamente es *líquido* el rocío, como es sólido el mármol y gaseoso el aire atmosférico. No puede ser de otra laya, y así es que ese adjetivo, puesto donde está, sólo sirve para acentuar bien el verso y hacerlo sonoro, sin agregar nada al concepto. Es, pues, un ripio, y un ripio solemne, por ser de quien es.

Mas consuélese el maestro de esta cabeceada, que ya antes que él había dicho el divino Herrera:

Baja y esparce líquido rocío.

Otro ripio *líquido* es éste de nuestro Arteaga, más que poeta, escritor ilustrado y de buen gusto, y atildado versificador:

No de otra suerte de Moisés tocada
la peña del Horeb brotó raudales
De líquidos cristales
y en fuente de frescura fué trocada.

La estrofa ganaría sin duda suprimiendo aquellos *líquidos cristales* gongorinos, aunque los *raudales* del Horeb quedasen huérfanos de consonancia.

II

En ocasiones el pensamiento se queda corto y no alcanza á llenar la octava ó el soneto á que debe amoldarse. Entonces se le amplía de industria, y, si no estira, se le suple y socorre con algún agregado, á manera de cuña, para colmar la estrofa, de donde por fuerza resulta un ripio, y un ripio mayúsculo.

De esta clase es el que Martínez de la Rosa señala en el soneto de Herrera *Á La Batalla de Lepanto.*

Después de decir con pompa y gallardía:

> Con profundo murmurio la victoria
> mayor celebra que jamás vió el cielo

rebaja y desluce el concepto, agregando:

> *y más dudosa y singular hazaña.*

Verso desgraciado que es un ripio, á todas luces perjudicial á aquel soneto.

A Rioja, ó sea á Rodrigo Caro, se le ha criticado una falta análoga, que es un lunar en la canción *Á Las Ruinas de Itálica*, tan justamente celebrada. Después de aquella soberbia imagen en que nos presenta á la tierra, muda de admiración, postrándose ante la majestad de Trajano, agrega para completar la estancia, que esa tierra no es la Tierra toda, como el verso nos hizo creer, sino únicamente las del *Levante* y del extremo *Gaditano.* Como se comprende, esta inesperada reducción destruye todo el efecto. No es lo mismo decir: *la tierra lo reverencia*, que *tu tierra te reverencia.*

Este ripio es, pues, de los más lamentables, ya que afea la mejor joya del Parnaso Castellano, y debiera ser corregido (1).

La estrofa de todos conocida, en la parte pertinente, dice:

Aquí nació aquel rayo de la guerra
pio, felice, triunfador Trajano
ante quien muda se postró la tierra
que ve del sol la cuna y la que baña
el mar también vencido Gaditano.

---

(1) Tal como D. Abraham König, castrador de Ercilla, se ha atrevido á hacer una edición de *La Araucana* con supresiones, así nosotros, sin ningún género de pretensiones, nos atreveremos también á proponer algunas parejas de versos en reemplazo de los arriba subrayados, no porque creamos que alguna sea aceptada, sino para allanar el camino á otros, que acaso atinarán con la corrección á que la composición es acreedora.

1—Y el que sus costas agitado baña
irresistible y férvido oceano.
2—Y ante quien su tumulto y fiera saña
mansamente depuso el oceano
3—Y á cuyas plantas su soberbia y saña
depuso sometido el oceano.
4—Y humillado, su furia y ronca saña
á sus plantas depuso el oceano.
5—Y á cuyos piés, su turbulenta saña
tornó en mansa quietud el oceano.
6—Y deshizo el tumulto y ronca saña
quebrantado á sus piés el oceano.
7—Y á quien humilde adula el mar que baña
el ya vencido extremo Gaditano.
8—Y el mar soberbio que en tumulto baña
del Levante al extremo Gaditano.
9—Y el tumulto y horror y ronca saña
tendió manso y sumiso el oceano.
10—Hijo preclaro de la noble España
glorioso y grande emperador romano.

Éstos dos últimos versos, como á nadie se ocultará, son una leve mancha que afea al poderoso brillante, por más que llegue á ocultarla el vigor y pureza de sus celestes luces.

III

A veces el ripio es de mayor extensión que los señalados hasta aquí, y suele abarcar muchos versos y estrofas enteras.

Tomemos, por ejemplo, el *Soneto* que el festivo Manuel del Palacio acaba de publicar en La España Moderna (tomo XXIV).

Tiene ese *soneto* 8 versos de más, 8 versos que son un puro ripio, y que vamos á reproducir en seguida para ejemplo de los que abusan de su facilidad de versificar, como este notable y aplaudido ingenio, nieto de Quevedo por el chiste y la sal española.

Hé aquí el

SONETO

AL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

(Escrito para ocupar el centro de un medallón sobre la puerta de la sala de recepciones)

Vate sublime, al que ninguno alcanza,
con mano audaz y *con tristeza impía* (ripio menor)
grabó *á* la puerta del Infierno *un día*: (Id).
— «Dejad los que aquí entráis, toda esperanza.»

(Y aquí empieza la danza.)

Ripio mayúsculo

Como él con la justicia y la venganza
yo con el arte sueño y la Poesía,
y en Edén este asilo trocaría
de perpetuo deleite y bienandanza.
Feliz entre vosotros me contemplo
y pues triunfando de la vil materia
al trabajo y la paz abrís un templo.

Por honra y galardón de nuestra Iberia
á mi voz obedientes y á mi ejemplo, (ripio grueso)
dejad los que aquí entréis toda miseria.

M. DEL PALACIO

Si no fuera mucho atrevimiento, humildemente propondríamos al poeta español esta pequeña variante de su *inscripción:*

El alto vate á quien ninguno alcanza
con singular firmeza y valentía,
grabó en la Puerta del Infierno un día:
—"Dejad los que aquí entráis toda esperanza."

Y vosotros daréis un noble ejemplo
honroso y digno de la madre Iberia,
escribiendo en la Puerta de este templo:
—"Dejad los que aquí entréis toda miseria."

La criba no ha sido todavía bastante fina y más de un ripio ha quedado sin tamizarse. Será menester cernerla de nuevo. Observemos antes que las *inscripciones*, por su naturaleza, han de ser concisas y breves, y, por tanto, exentas de palabras ociosas. En ellas no tiene para qué aparecer el poeta, y menos si es para hablar de sí mismo, lo cual constituye un ripio personal ó un *yo ripioso* inaceptable.

La *inscripción* de que nos ocupamos, hecha en un *Soneto* que es mucho, rebajada á *dos cuartetos*, que no es poco, puede aún presentarse más reducida, si decimos:

Del Infierno en la Puerta pavorosa
Dante escribió con singular pujanza:
"*Dejad los que aquí entréis, toda esperanza.*"
Y en esta Puerta, para muestra honrosa,
Escribid, dignos hijos de la Iberia:
Dejad los que aquí entréis, toda miseria.

Aquí todavía el *dignos hijos de Iberia* huele á ripio fresco, y parece traído de los cabellos para coronarlo con *miseria*. Busquemos, pues, la solución por otro camino:

"Dejad los que aquí entréis toda esperanza"
escribió el Dante, para crear su Infierno:
"Dejad los que aquí entréis toda miseria,"
y á la Armonía elevaréis un templo.

En este momento un curioso impertinente que se me acercó en puntillas y se puso á leer por sobre mi hombro, exclama en desbordada improvisación, que para castigo suyo aquí estampo:

Si en vez de ir al Infierno el gran proscrito,
fuese á la tierra de Quijote y Panza,
Lasciate ogni miseria, hubiera escrito,
En vez de su *Lasciate ogni speranza*.

—Y bien, señor Impertinente! Usted me cae encima como un torrente de ripio, cuando de los ripios trato.

—Lo que prueba que soy pertinente!... Leía tu última cuarteta. ¡Qué gracia! Tu arreglas la cosa en fáciles asonantes, y no te desprendes de esa endemoniada idea

del viejo Dante, que aquí es el ripio padre, el ripio de los ripios. ¿Qué tiene eso que ver con una *inscripción* para literatos mansos, que más viven de esperanzas que de garbanzos?

Mira, yo te la escribiré como debe ser!

Y junto con decirlo garabateó lo siguiente con increible ligereza:

Al entrar deponed toda miseria
y del amor al arte dad ejemplo:
así para honra de la madre Iberia
elevaréis á la Armonía un templo.

Y luego, continuó aquel torbellino:

—¡Qué tal! Allá va otra más breve, como han de ser las inscripciones, estas que los antiguos llamaron *epigramas*. Oye, escucha:

Dad los que entréis de la armonía ejemplo
y honrad con vuestras luces
este á las Letras consagrado templo.

—¡Ja! ja! ja!... ¡qué linda transposición!... Solo faltó que al templo le pusiera *cruces* para que reverberaran aquellas *luces*, y tú reventaras con un torozón de ripios, como revientan los *arcabuces* y no revientan los *avestruces*...

—¡Deja! ¡Nada! ¡Oye! ¡No me interrumpas, que yo hago uso de la palabra y estoy con la vena! ¡Toma este dístico que me salta á la mollera como Minerva en la del Padre Jove! Recíbelo, allá va:

Dad de armonía ejemplo,
que de las Letras penetráis al templo.

—¡Por piedad!... Nada, aquel furibundo improvisador

deschavetado, gritaba como un poseído y cantaba á toda voz, y decía haciendo ademán de invitar á entrar á seres que él imaginaba:

Entrad, llenos de amor y de respeto
de las Letras amantes;
no temáis, que como antes ya no hay Dantes,
y no tembléis, que suprimí el *Soneto.*

Y luego se alejó riendo á carcajadas y repitiendo á guisa de despedida:

¡Yo soy un ripio, yo soy un ripio,
sin fin ni medios y sin principio!
¡Yo soy un ripio!...

¡Qué calamidad! Cierro la ventana y continuemos.

IV

De estos ripios al por mayor de que hablábamos, es notable el de un poeta centroamericano, quien dedica una composición *A la Señorita C. M. en sus dias.* Toda ella es un puro ripio, lo que no impide que ande por esos Parnasos en letras de molde y aun citada con encomio. Consta de once cuartetas de pobre factura, de las cuales diez al menos deben suprimirse, y así se reduciría á una sola estrofa, que es la almendra de aquel envoltorio soso y desabrido. Esa dice así:

Si *Concha* también te llaman
y perlas la *concha* encierra,
no extrañes, nó, si te aclaman
la perla de aquesta tierra.

Y por esta muestra de guitarrón se verá que anduvimos indulgentes.

De mayor enseñanza servirá otro ejemplo de estas demasías, que más que ripios son adoquines, tomado del hermoso tomo de *Poesías* del notable poeta mejicano don Manuel M. Flores. Es una breve composición del género moderno ó sugestivo, que consta de cuatro estrofas; y es curioso observar cómo se transforma y gana con la supresión de dos de ellas, que la echan á perder.

Para que pueda juzgarse, hemos numerado las estrofas siguiendo el orden que les dió el autor. Si después de leer la composición íntegra se suprimen las 2 y 4 que son las ripiosas, se la tendrá depurada y limpia como una perla del mejor oriente.

Se titula

El último beso

y dice así:

1

Empujé vacilando como un ebrio
la entrecerrada puerta.
Hallé en la estancia gentes que lloraban,
y en medio de los cirios funerarios
¡ella!... ¡mi vida!... ¡muerta!

2

Pálido marmol que esculpió la muerte
con su mano de hielo,
la hermosura terrestre de la virgen
del abierto sepulcro por la entrada
se iluminaba con la luz del cielo.

3

Llegué, me arrodillé... y á aquel gemido
que lanzó mi alma loca
vacilaron las luces de los cirios...
Después... no supe más... Un beso eterno
clavó á su frente mi convulsa boca!...

4

Todo el llanto de mi alma, el duelo inmen-
¡oh niña! de perderte, [so
estaba en ese beso de la tumba...
¿Te lo llevó, verdad, llegando al cielo
el ángel de la muerte?

Las estrofas 1 y 3 forman la composición. La escena está en ellas enérgicamente diseñada. Sus palabras entrecortadas, propias son del hondo sentimiento que expresan, y el lector ve y siente allí la desgarradora cons-

ternación del pecho amante en presencia de la muerte. Adivina al amante en el que llega lleno de zozobra y mortales ansias, y empuja la entornada puerta alentando todavía una esperanza. Y en medio de gentes que lloran y rezan, entre cirios funerarios, ve ¡Dios santo! ve el cadáver de la mujer amada.

¡Ella muerta!... Él cae de rodillas, de su alma enloquecida se escapa un gran gemido, los cirios vacilan, todo se trastorna. Él no sabe lo que le pasa, pero en un rapto de amorosa locura, se arroja sobre aquel frío despojo de mujer y clava sus labios en la frente amada.

¿Qué más, que no sea un ripio? Allí está todo. No caben palabras donde hasta las lágrimas se han suspendido y no ruedan, como rodarán más tarde cuando haya pasado el exceso de aquel supremo dolor. La escena está completa, y tal como está pintada en esas dos únicas estrofas nos impresiona fuertemente y nos deja pensativos. Compadecemos al poeta, lo acompañamos en su amargo dolor, porque vemos la realidad de aquella tristísima escena de eterna despedida.

¡Qué distinto si introducimos las dos estrofas suprimidas! Entonces se desvanece todo el prestigio de aquel cuadro, como vamos á verlo.

Imagínese al desesperado amante, que la primera estrofa nos pinta vacilante como un ebrio, mudo ante la tremenda realidad de la muerte, y pasemos á la segunda estrofa. ¿Á qué esa rebuscada y conceptuosa descripción falta de naturalidad y de verdad? ¡Qué mal efecto nos hace aquella *muerte esculpiendo con su mano de hielo el pálido marmol!...* Y luego aquella *terrestre hermosura de la virgen difunta que se ilumina con la luz del cielo por la entrada del sepulcro abierto*, es algo tan sutil y

alambicado como impropio de las circunstancias en que la pasión habla con sollozos y gemidos, y no por medio de conceptillos rebuscados.

Aquel supremo dolor sin voz y sin lágrimas, que se exhala en un beso apasionado, no admite la pregunta pueril y candorosa con que remata la estrofa final. Ella no responde á la profunda agitación del ánimo que es de suponer, si la escena es verdadera y real, y no una ficción cualquiera; á no ser que el poeta, aturdido por el golpe que destruye su esperanza, se ponga á hablar como un insensato, y á reir como un loco, y eso haya querido pintar en aquella pregunta extravagante.

Imajinaos un hombre transido de dolor abrazado al cadáver de la mujer amada, que imprime en su frente aquel terrible beso de despedida que él cree eterno, y vedlo en seguida alzarse tranquilo para decir al cadáver: ¡Oh niña! este beso en que está todo mi llanto y mi duelo,

¿Te lo llevó, *verdad*, llegando al cielo
el ángel de la muerte?

Tal pregunta, en tales circunstancias, es un rasgo de enagenación mental, y en poesía reduce la escena que creíamos real á una pueril ficción que jamás ha existido para el poeta. Destruida la verdad relativa, queda destruido el efecto, y lo que acongojó el ánimo se trueca en una amarga sonrisa.

Y estos son los ripios más difíciles de conocer y extirpar. Los principiantes se suelen apasionar de una estrofa sonora y la conservan á toda costa sin acabar de comprender que á veces sacrificarla sin piedad es contribuir al éxito de la composición, como se ve claramente en el

ejemplo que consideramos. Sacrificar los detalles al éxito del conjunto es lo último que se aprende, y esos detalles son siempre ripios ó de palabras ó de concepto.

En pro de la importancia de esta observación, nos hemos detenido en el examen del ejemplo precedente, que bien valía la pena de ser analizado.

En conclusión, después de lo dicho, podemos afirmar que hay ripios de palabras y de frases; de versos y de estrofas; de composiciones y aun de libros enteros, y si mucho me apuran diré que conozco un cierto *Parnaso* que es una montaña de ripio y cascajo.

Y si el lector maligno dijere que el mejor ejemplo de *ripio grueso* es este mismo artículo, acaso no diste de convenir en ello, ya que de ripios trata, y en ripio y polvo se ha de convertir como todas las cosas de este pícaro mundo. *¡Memento homo!...*

Agosto 10 de 1891

AGREGADOS, ERRATAS Y CORRECCIONES

En la vida errante de la expatriación, y á la inmensa distancia de Santiago en que me encuentro, no me ha sido dado corregir mis pruebas como he tenido costumbre, para dar los últimos toques á lo escrito. Esto era más necesario ahora que se trata de materias no usuales en que se emplean signos y anotaciones del todo nuevos.

Para suplir esta falta agrego este pliego, en el cual, siguiendo la compaginación, corregiré algunas erratas, agregaré ejemplos nuevos y haré una que otra observación, para complementar lo dicho en el texto.

Página 9.—Agréguese este endecasílabo dactílico.

Volándo viéne por médio del viénto.
2 4 7 10

Anónimo del siglo XIII

Página 14, línea 7.—Léase *Ejemplar Poético.*

Página 20.

Eres humana y frágil, hermosura. 1.ª Estruct.
6 10

F. Pacheco

Nótese el bello efecto del acento fuerte de *frágil* marcando el ritmo, y sostenido por la pausa ortográfica que sigue. El mismo efecto produce el acento fuerte del esdrújulo:

Las hojas trueca en *pálido* semblante.
6

F. Pacheco

Otros ejemplos:

Del arroyo á la *margen* me llevó.
En las mañanas *límpidas* de abril.

C. Guido Spano

Cuán frágil eres, | hermosura vana. . . 2.ª Estruct.

. . . El rostro
me demudába? | Otra edád. Tus días
4 8
fueron mi dulce amor. . .

Oyuela

Este, á mi oído, no suena como verso, y, sin embargo, reune en sí todos los requisitos del endecasílabo de la 2.ª estructura.

Página 24.

ENDECASÍLABOS TÍPICOS

(2 4 6 8 10)
Yo ví del rójo Sól la lúz seréna

Arguijo

¡Venganza y guerra, claman Turia y Duero!

Gallego

Al fiero viento el blanco pecho abriendo,
la deleitosa playa está mirando,
y oyendo el són del mar que en ella hiere.

Garcilaso

El mar inmenso, claro, alegre y lleno.

VIRUÉS

Lloraba el mismo amor allí con ella.

ID.

Estribe firme el brazo en duro asiento

CÉSPEDES

¿Has visto en otro amante otra igual pena?

HERRERA

Sosiega el curso tuyo, insine río.

ID.

De tierno amor y honesto miedo llena (1),
teñida en puro ardor de fresca rosa
con blanda voz que entre las perlas suena.

ID.

Herido yace allí con asta airada

ID.

Que en otra edad Atenas vió estimado.

ID.

Desnuda el campo y valle el yerto invierno.

ID.

Mi acerba y dulce y clara luz serena.

RIOJA

Oyó del sordo mar las verdes olas.

BALBUENA

Amor que el alma noble pronto enciendes.

MITRE

¿Dó está la tierna mano, blanca y suave
que puso el blando yugo al cuello mío?

---

(1) Herrera dijo:

De honesto miedo y de amór tiérno llena
7 8

Página 25.—Primera estructura, agregar:

6—7—10 Y de inmortalidad sales radiante

D. Arteaga

2—4—6—9—10 ¿Has visto en otro amante otra igual pena?

Herrera

Página 26.—Segunda estructura, agregar:

2—3—6—8—10 Te dió Amor de sus alas blandas plumas

Rioja

Combinación de ambas estructuras, agregar:

1—6—8—10 Ménova, que con turbia y alta frente

Rioja

Página 40.—En uno de los admirables sonetos de Arguijo, se lee:

¿Á qué no obligarás, hambre del oro,
sacrílega codicia del dinero,
si *quebrantas* el inviolable fuero
del sagrado hospedaje y real decoro?

El tercero no es verso: le faltan el acento de la 4.ª y la pausa de la 2.ª estructura. Para leerlo, hay que trasladar el acento de la 3.ª á la 4.ª, y decir: *Si quebrantás.*

¿Cómo te faltó⌒en mí⌒el conocimiénto
5 6 10

Garcilaso

Debiera decir, á fin de evitar el acento anti-rítmico de la 5.ª:

¿Cómo en mí te faltó⌒el conocimiénto?
1 3 6 10

Garcilaso

Ven, si por sólo ésto te detienes
1 4 6

ID.

O bien:

Ven, si sólo por ésto te detienes.
3 6

Desde Carácas hasta Potosí . . .
e—e a—a—a a—a o—o—i

SISTIAGA

No merece el nombre de verso por lo desmayado de sus acentos y la desacertada combinación de sus vocales.

Página 45.

Bréve suéño, húmo víl y sómbra vána
1 3 4 6 8 10

FRANCISCO PACHECO

Calma el mar, rinde el tiempo, enfrena el viento

AG. DE TEJADA PAEZ

¡Qué són, qué vóz, qué mágica alegría
1 2 3 4 5 6 10
del aire se desprende?. . . . .

MENDIVE

Aparentemente hay aquí seis acentos seguidos; pero, en realidad, los de las sílabas pares absorben á los que respectivamente les anteceden. Resalta esta verdad si se compara el verso de Mendive con este otro de Herrera, de idéntica cadencia y armonía:

¿Do vás, do vás, crüél; do vás? Refréna
2 4 6 8 10
el presuroso paso.

Véase este otro ejemplo:

Era un mundo idëal, celeste y puro
de amor y de armonía.
¡Qué luz! qué sol! qué bien! qué dulces notas
1—2 3—4 5—6 7—8 10
en mi éxtasis sentía!

El tercer verso aparece con nueve acentos, y en realidad sólo conserva los del ritmo en las sílabas 2-4-6-8 y 10.

Este endecasílabo de corte especial, se divide generalmente en tres cláusulas: una de tres sílabas y de cuatro cada una de las otras dos (3 + 4 + 4 = 11).

Ejemplos:

Dúlce bién, | amór mío, | glória nuéstra...
1 3 5 6 8 10

Clára lúz, | púro amór, | álma radiánte...
1 3 4 6 7 10

Hóndo mál, | dúda cruél, | négra fortúna
1 3 4 6 7 10

Los poetas del siglo XVI ya se habían fijado en esta forma especial y tripartita del endecasílabo, y la empleaban deliberadamente en parajes determinados, como al final de cada estancia en la Canción de Mira de Amescua antes recordada, y otros en la forma y ocasión que va á verse.

Para la fiesta de San Isidro que en Madrid se celebró con gran pompa, don Pedro Calderón de la Barca compuso un Soneto, en el cual todos los versos pares están construidos según la forma de que ocupándonos vamos.

El Soneto así decía:

Lo que ves en piedad, en llama, en vuelo,
ara al suelo, | al sol pira, | al viento ave,
1 3 5 6 8 10

Argos de estrellas, imitada nave
nubes vence, | aire rompe‿y | toca al cielo.
1 3 8 10

Esta pues que la cumbre del Carmelo
mira fiel, | mansa ocupa,⌒y | sulca grave,
1 3 4 6 8 10
con muda admiración muestra süave
casto amor, | justa fe, | piadoso celo.
1 3 4 6 8 10

Oh, militante Iglesia, más segura
pisa tierra, | aire enciende, | mar navega,
1 3 4 6 8 10
y á más pilotos tu gobierno fía.

Triunfa eterna, | está firme, | vive pura,
1 3 5 6 8 10
que ya en el golfo en que te ves se anega
culpa infiel, | torpe error, | ciega heregía.
1 3 4 6 7 10

Alude este Soneto á lo que representaba uno de los altares erigidos en aquella fiesta, en el cual aparecía una nave salvada por la Virgen, mientras que á sus inmediaciones Arrio y Calvino, representantes de la heregía, mostraban anegarse.

De la misma estirpe y ocasión es este otro Soneto de don Diego Félix Riquelme:

Celosa Clicie cuanto amante, incita
honra fiel, justo enojo, cruel venganza,
y con su misma pretensión alcanza
miedo vïl, gran dolor, pena infinita;

quítale el sol, porque su gusto quita
noble ser, propio bien, dulce esperanza,
y ella, aunque muerta viva, sin mudanza
tiene amor, mira sol, luz solicita;

pero, admirando el sol en su firmeza,
duro fin, nueva vida, triste suerte,
no la apartó jamás de su belleza.

¡Oh, puro sol, dios claro, señor fuerte
que das, cuando castiga tu aspereza,
gusto al mal, fe al amor, vida á la muerte!

Bastan estos ejemplos, no fáciles de encontrar en los vericuetos del viejo Parnaso Castellano, para evidenciar que esta curiosa forma del endecasílabo había llamado la atención de nuestros mayores, que si ello no se menciona en las Poéticas que nos dejaron, consta de los versos que compusieron.

Página 72.—El diptongo *ue* se pronunciaba *o* en el siglo XIII. Ejemplo:

> Que dicen que otra *duena* (léase *dona)*
> cortesa è bela è bona.
>
> ANÓNIMO DEL SIGLO XIII
> *(Aventura amorosa.)*

Las vocales, al menos en verso, cuando convenía solían hacerse mudas, á la manera de la *e* francesa.

Ejemplo de *a* muda:

> Ténie enna cabeça | tres maçanas de bon oro,
> qual sequier de todas | valía grant thesoro.
>
> Del ALEXANDRE

En el 2.º hemistiquio del primer verso hay que leer *mazans*, suprimiendo la *a* para que conste. Tales ejemplos no son del todo escasos.

Página 75.—Léase: *quaderna via.*

Página 76.—Á fines del siglo XIII, tan adelantada estaba la rima en los versos latino-eclesiásticos que pueden citarse notables ejemplos, como el siguiente, del Himno en loor de San Ildefonso:

Celsi confesoris
festum venerandum
nobis, ut est moris
adest celebrandum.

Laudibus canoris
nobis est instandum,
debitum honoris
Ildefonso dandum, etc.

Página 93.—Los más altos poetas del siglo de oro incurrían en este defecto de repetir las asonancias en el verso. Ejemplos:

Y vuelve al desusado y alto canto
(a o) (a o) (a o)

HERRERA

Disimularía un tanto, el decir:

Y al alto vuelve y desusado canto.

Su error ciego y sus términos estrechos
e, o (e—o) (e — o) (e — o)

ID.

(Su ciego error y términos estrechos.)

A vuestro grave y muerto hielo *frio* (ripio)
(e — o) (e—o) (e—o)

ID.

Sino en ésta dichosa y sola gloria.
(o—a) (o--a) (o—a)

ID.

Quisiera yo que fuera tal mi canto
que mereciera la grandeza vuestra.
e e, e (e—a) (e--a) (e — a)

ID.

Esta desnuda playa. . .
de astas y rotas armas mal sembrada
(a —a) a, (a — a) a, (a—a)

ID.

Otros, antes y después, y aun en nuestros días, que hay más cuidado en el versificar, han incurrido en la misma falta, como lo dirán los siguientes ejemplos:

Al fresco viento el blanco pecho abriendo
(e — o) (e — o) (e — o) (e — o)

H. DE MENDOZA

Solo faltó poner *tierno* en vez de *blanco* para sacarse la lotería!

Y alzando el alma á Diós me póstro y óro.
ò (ó — o) (ó—o)

R. OBLIGADO

Página 102.

Velada en su manto *aereo*
ella sujeta á su *imperio.*

MAGARIÑOS CERVANTES

Del lujo *necesita*
la grey de cortesanos *parasíta.*

A. BELLO
(Á la zona tórrida.)

El jeneral Mitre, para completar el terno, rima *eterno*, é *infierno* con un "*poder superno*," que al caso inventa.

Garcilaso en su Egloga I hace consonar *cubre* con sus compuestos *encubre* y *descubre*, descuido frecuente en aquel siglo glorioso de las letras castellanas.

¿Qué pena habrá que iguale con su *culpa?*
Pero ¿quién no me *culpa?*

HERRERA

Página 104.—Consonar *pobre* con *robre* en los días de Garcilaso y aun en los de Góngora, no era un defecto, ni siquiera una licencia, puesto que *robre* era el modo ordinario de decir

Hasta el siglo XIV se había dicho *roure:*

Novembrio sacudía | á los puercos las landes
caerá dun *roure*, | levaránlo en andes.

Lib. d'Alexandre

Después se dijo *robre:*

. . . . . | rompidos los *robres*
asy receptaba las aguas salobres.

SANTILLANA
(Comedieta de Ponça.)

Decirme has à quien fallesçe
ó mengua morada *pobre*,
sea de ñudoso *robre*
ó de cañas, si acaesçe.

MARQUÉS DE SANTILLANA
(Bias contra Fortuna.)

No en tí la ambición mora,
retamas sobre *robre*
son tu fábrica *pobre*.

GÓNGORA

Hoy decimos *roble*, que no es consonante de pobre. Decir *robre* sería, por tanto, una licencia y un arcaísmo.

Página 105.—Al lado de la bellísima licencia ó voz poética creada por Fr. Luis de León, póngase esta otra de Arguijo, y ojalá así todas las licencias fueran:

Frenad el curso á la veloz corriente.

Además de los sonetos de Boscán mencionados en el texto, hay otro idéntico, artificioso y de ningún valor, en que intencionalmente se repiten los mismos consonantes. Rivadeneira lo atribuye al *divino* Herrera (tomo 32, página 342), aunque tal paternidad bien pudiera ponerse en duda, atendiendo á la factura del tal soneto. Lo reproducimos á continuación como una curiosidad:

Ardo, Amor, y no enciende el fuego al hielo,
y con el hielo no entorpezco el fuego;
contrasta el muerto hielo el vivo fuego,
todo soy vivo fuego y muerto hielo.

No tiene el frío polo tanto hielo
ni ocupa el cerco eterio tanto fuego,
tan igual es mi pena, que ni el fuego
me ofende más, ni menos daña el hielo.

Muero y vivo en la vida y en la muerte,
y la muerte no acaba ni la vida
porque la vida crece con la muerte.

Tú, que puedes hacer la muerte vida,
¿por qué me tienes vivo en esta muerte?
¿por qué me tienes muerto en esta vida?

Este soneto, enigmático y conceptuoso, es propio de la época, pues ya comenzaba á reinar el mal gusto que bien pronto debía exajerarse hasta lo grotesco, como lo prueban las sutilezas atribuidas á Santa Teresa que son anteriores, y acaso se refiera, en efecto, á los platónicos amores de Herrera, clérigo de órdenes menores, con doña Leonor de Milán, condesa de Gelves.

Herrera compuso muchos versos á esta ilustre dama, con permiso de su marido, quien sin duda no veía en aquel amor lírico más que una cándida fantasía sin calor ni realidad. Los millares de versos amorosos de Herrera, fríos y amanerados, por más que se les exprima no destilarán ni una gota de pasión verdadera. Quéjase el poeta sin cesar, en sonetos, sextinas y elegías, de no ser correspondido por su bella Luz, la de cabellos de oro, y á cada paso la compara con el hielo, mientras que él, todo fuego, se presenta hecho un volcán, tal vez en pintura. Tomo al acaso:

Yo en fuego ardo, vos heláis en nieve.

Sextina II

¡Oh, crudo engaño! quién jamás creyera
que un cuajado y recogido hielo
¿oculto en fuego *líquido* estuviera?

Elegía V

Á mí, triste, vos place dar, señora,
sólo esquivo desdén, ingrato olvido
que en vuestro hielo encienden mi ímpio fuego.

Soneto LVI

Pero, aquél *ímpio fuego* no era muy quemante ni temible, pues, como lo declara el honesto enamorado, en un apóstrofe á la ingrata:

Nunca osé levantar el pensamiento
á más que á contemplar vuestra hermosura

Elegía IV

Y luego le dice al marido en otro soneto, que cantaría con voz alta y noble aliento los triunfos de España, si no fuera que unos cabellos de oro (el conde se hace el desentendido), "una belleza á quien suspenso adoro", impiden que él acometa tamaña empresa, en que tan airoso debía salir más tarde.

No obstante, y á pesar de estas y otras coincidencias, á pesar del fuego sin fuego del poeta, luchando perpetuamente contra aquel hielo tan natural en una mujer á quien se requiebra con permiso del marido, no creo todavía que el soneto transcrito sea de Herrera.

Lector inteligente ¿le encuentras tú por ventura, algo de *divino?*

Página 106.—Jáuregui escribió unos versos burlescos con el título raro de "Epílogo más que poético de la Vida

de Santa Teresa», en que acumula todos estos géneros de lindezas. El curioso puede hallarlos en el tomo 42, página 149, de la *Biblioteca de Autores Españoles.*

Página 118.—La aliteración, de la cual se encuentran escasos vestigios en España, pudo provenir también de la literatura latino-eclesiástica, que fué el gran modelo de la poesía vulgar en sus primeros años.

En esa literatura eclesiástica medieval se hizo uso frecuente de la aliteración, de lo cual se cita como ejemplo notable el poema intitulado *Pugna porcorum.*

El siguiente ejemplo de aliteración es de San Isidoro:

Machina multa, minax minatur máxima muris.

Griegos y latinos usaron la aliteración como un primor del arte, y le dieron el nombre de *Paromoyon.*

Página 121.—Agréguense estos otros curiosos ejemplos:

Un hombre que no asombre por su nombre
casi puede decirse que no es hombre.

SINESIO DELGADO

¿Quién ciego tras un ciego á ciegas anda?

CETINA

Con la bota buenos vamos,
yo ya bebo, cló, cló, cló!

F. BURGUILLOS

Era la era en que las eras eran
frecuentadas por gente de valía.

Página 122.—Al lado de la airosa coplilla del *Aire,* puede ponerse esta otra, que le haga compañía, de una balada gallega:

Airiños d'a miña terra,
airiños, airiños, aires,
airiños, levám' a ela.

Y, por último, para hacer juego con lo de Tomé Burguillos que acabamos de copiar, agreguemos la siguiente paranomasia de Sierra:

Y aunque ves que vivo y bebo,
bebo y vivo como un bobo.

Página 124.

La *difícil* empresa en que *insistía.*

Este verso de Arguijo tiene seis *íes.* Mejor lección del mismo es esta otra:

La temeraria empresa en que insistía.

Página 125.

Desc*ú*bren á la r*ú*da muched*ú*mbre
u u u u

HERRERA

Predominan las *úes* y las *óes* en los dos versos siguientes, únicos que se conservan de la *Gigantomaquia* de Herrera:

Un profundo murmurio lejos suena
que el hondo ponto en torno todo atruena.

Página 127.—Agréguese como ejemplo para el examen de las vocales acentuadas del verso:

No sabémos qué vénga mañána e-e-a.
cuándo vuélva Faliéro del már; e-e-a.
cuando vibre la altiva campana i-i-a.
¿del patriota infeliz, qué será!... o-i-a.

Página 128.—Mal empleo de la *l:*

Le dió el ala del viento
al bajel en el líquido elemento.

J. Calcaño

Página 129.—En vez de jefe *activo* léase: y en él la *l*, como jefe altivo.

Ejemplo de la *p* combinada con la *l*.

Pies puso en polvorosa el perdulario
y se fué con su música á otra parte.

Idem de cacofonía:

Estrépito guerrero resonaba

H. M. de la Guardia

Página 132.—Armonías imitativas:

El ruido con que rueda la ronca tempestad.

Zorrilla

Los roncos truenos ruedan, por los espacios cóncavos
sus ecos retumbando, revientan con fragor,
y en las revueltas nubes de súbito encendidas
relucen los relámpagos con fúlgido esplendor.

Herrera, el divino, tiene estos tres versos onomatopéyicos:

Y la nave medrosa
de rabia y furia tanta
entre peñascos ásperos quebranta.

Agustín de Tejeda Páez, poeta granadino del siglo XVI, hablando del sabio, dijo así:

Vese este tal entre salobres ondas
que al cielo se levantan

y entre peñascos cóncavos quebrantan
en muerte envueltas, las arenas hondas;
mas su divino aliento
calma el mar, rinde el tiempo, enfrena el viento.

Por último, el celebrado cubano Heredia, en su oda al Niágara, exclama:

Sereno corres, majestuoso, y luego,
en ásperos peñascos quebrantado,
te abalanzas violento, arrebatado
como el Destino, irresistible y ciego.

Página 139. — De cómo el acento gana bajo la influencia del ritmo, y de cómo las sílabas se desagregan ó se agrupan, y trasladan sus acentos de una á otra, según las conveniencias también del ritmo.

Ejemplos:

Y habitan éstas | olorosas cumbres
OYUELA

(que⌒en) Y aun *quén* la proporción generalmente
CÉSPEDES

Como és-perare - yó | que de mi pena...
MEDRAZO

(no ve en) ¿Quién *novén* esta flor el desengaño,
3 6
que⌒ábre, cáe, *séca-el-sól*, el viénto, el hiélo?
1 3 0 6 8 10
PACHECO

El acento de *seca*, aunque rítmico, aquí se pierde, y se forma como una sola palabra de los tres vocablos *séca el sól = secalsól.*

Aquel, aquel descuido soberano
de la naturaleza en nada avara
MEDRANO

Se lee:

Delá-natúr-a'é-zaenná-davá-ra
2 4 6 8 10

O bien:

Delaná-turalé-zaenná-davá-ra
3 6 8 10

¿Es menos mal *laqués* más deferente?

HERRERA

Dice también Herrera en un soneto celebrando á Marco Bruto:

Al fin yáces, ¡oh, del valor latino
última gloria!

Para que haya verso, menester es trasladar el acento de la 3.ª á la 4.ª, y decir *yacés*. Pero acaso sería preferible corregir el verso en esta forma:

Yaces al fin, ¡oh, del valor latino
última gloria!...

Del mismo gran poeta es este otro feo verso:

De honésto miédo *ideá-mór-tiér*-no llena
2 4 6 (7) 8 10

Tan fácil de corregir:

De tierno amor y honesto miedo llena.
2 4 6 8 10

Y de la primer fruta de mi huerto.
5 6 10

BALBUENA

Nótese que los monosílabos iniciales pueden adquirir acento que no tienen, aglomerándose así al pronunciarse: *Idéla* ó bien *idelá*.
2 3

Y díjo-me: por el amór que anhélas
2 8 10
pídeles que se acerquen....

MITRE

Para que el primero de estos sea verso, hay forzosa-

mente que acentuar la 4.ª sílaba *(Y dijomé);* condición indispensable del endecasílabo de la 2.ª estructura.

Del Ecuador *cánta* el vistóso cielo.
4 5
BELLO

De juventúd, *fuéron* del hádo extinto.
4 5
OYUELA

¿Quiéres saber | *cómo* mi alma un día
4 5 8 10
rindióse esclava?...
ID.

Al leer estos versos, sin querer cargamos la voz en la 6.ª, y decimos: *cantá, fuerón, comó,* que los acentos *a*-rítmicos de la 5.ª son insoportables, aun en la 2.ª estructura, como lo muestra el caso presente.

Página 146.—Van en seguida algunos ejemplos de acentos anti-rítmicos para acompañar los esquemas correspondientes que en esta página se encuentran.

PRIMERA ESTRUCTURA

Anti-rítmicos de la 5.ª

Luego la que fué | causa de mi llanto.
5
HERRERA

Siempre que este acento caiga sobre la sílaba final de una palabra, como en el ejemplo anterior, el verso pasa á ser de *arte mayor.*

Y de la más grande, ínclita victoria
5
una sola traición mancha la gloria.

Anti-rítmico de la 9.ª

Á Júpiter mejór que al garzón de Ida.
2 6 9 10

GÓNGORA

¿Has vísto en ótro amánte ótra iguál péna?
2 4 6 7 9 10

HERRERA

Amantes no toquéis, si queréis vída.
6 9 10

GÓNGORA

SEGUNDA ESTRUCTURA

Anti-rítmico de la 3.ª

Del fatál día | enturbiará con duelo...
3 4

OYUELA

Del primér lláno el floreciente suelo.
3 4

LISTA

Anti-rítmico de la 7.ª

Lisonjas son iguales
servír yo en flóres, pagár *túen* panáles.
2 4 7 — 8 10

GÓNGORA

Va la razón al triunfál cárro atáda
4 7 — 8 10

BELLO

Anti-rítmico de la 9.ª

Aquél amánte á quién, infiél, Lúz, niéga
2 4 6 8 — 9 — 10
amistad y recuerdos...

Los acentos anti-rítmicos de una estructura, generalmente no perjudican á la otra.

Rayo de luz; éstos pintados muros... 2.ª Estruct.
1 4 5 8 10

OYUELA

Le vi caér | cuál marchitada rosa 2.ª Estruct.
2 4 5 8 10

MADIEDO

Sentír, pensár... supréma única vída, 1.ª Estruct.
2 4 6 8 10

para la sed del álma única fuente.
6 7

OBLIGADO

Mas aún el tiémpo da en | éstos despójos Id.
2 4 6 7 10

espectáculos fieros á los ojos.

R. CARO

Pisáda del gentíl | blánco pié créce Id.
2 6 7 9—10

la hierba...

F. DE FIGUEROA

Página 151.—Agregar:

Mas contempla también | cómo pasáron
6 7

HERNÁNDEZ

Como divino son hiére tu oido.
6 7

OYUELA

Donde halaga la flor | punza la espina.
6

BELLO

De la prole de Adán | gala y encanto

MARTÍNEZ G.

Quiero seguir á tí, | flor de las flores.

JUAN RUIZ

Tratando de estos versos de singular encanto *(sáficos invertidos)*, dice el texto: "Entre ambos hemistiquios no hay sinalefas, por eso entre ellos no concurren dos vocales, final la una, inicial la otra.

Agréguese ahora, que, cuando así no sucede, el verso

tiene algo de disonante, sobre todo si se le coloca entre los anteriores.

De la vida que mué-re | último albor.
6 7

GUIDO SPANO

Página 153.—Tres acentos seguidos en los versos menores, son de mal efecto. Ejemplo:

¡Oh, vén á mí, vén! Lléno
2 4 5 6
me siento de tu amor, grande agustino.

OYUELA

Página 161.—Léase:

Antes | de la | nóche en | Búrgos || dél en- | tró su | carta |
1 5 7 9 11 13

Página 162.—Léase:

11.—¡Oh Diós | do-lór | me cáu- | sas crú | do y lén | to,
2 4 6 8 10
cual ántes nunca en mi penar sentí!

Más abajo, corríjase así:

El de 15 se compone del de 9 y el de 7:—

$$(9-1)+7=15.$$

Página 167.—Corríjase:

· No tembléis | ¡oh, nínfas |
al són de | mi vóz po- | derósa: |

Página 174, última línea.—Léase:

SÉRIES	ESQUEMAS,	(finales del verso) F.
A—Tetra-prima	′ | | | (1)	′ |
B—tetra-segunda	| ′ | | (2)	| ′ |
C—tetra tercera	| | ′ | (3)	| | ′ |
D—tetra-cuarta	| | | ′ (4)	| | | ′

A + F =	′ | | | (1)	′ | (5)	El verso más corto de la série A
B + F =	| ′ | | (2)	| ′ | (6)	Id. id. id. B
C + F =	| | ′ | (3)	| | ′ | (7)	Id. id. id. C
D + F =	| | | ′ (4)	| | | ′ (8)	Id. id. id D

Pájina 185.—Léase, juntando ambos hemistiquios:

La dulce primavera ‖ deseaba vivamente.
2 6 2 6

Los árboles sus frutos ‖ y flores me ofrecían.
2 6 2 6

Página 186.—Léase:

Sabiaménte | resignádo y | peniténte
3 7 11

Página 189.—Léase:

Tú sabrás | cuales són | de la luz | etc. |
3 6 9

Página 192.—Léase:

Un caballéro | yo conocía | muy principál
4 9 14

1 6 11

¿Quieres decírme, | linda pastora, | si en este valle
4 9 14

Pajina 195.—El verso que se cita al final, es de Ram de Viú.

Página 196.—Léase:

Acabe ya, ó yo á | cabaré présto
4 6 9 10

Más adelante, después de la cita de Rioja, agréguese esta otra de San Juan de la Cruz, en que el acento de la 5.ª se funde suavemente en el de la 6.ª, y pasa sin ofender el oido:

Allí me enseñó ciéncia | muy sabrosa
5 — 6

Página 198.—Entre los versos de *arte mayor* antiguos, suelen encontrarse endecasílabos dactílicos, como son éstos de la *Danza de la Muerte.*

Non vos fiédes en altos estudios.
1 4 7 10
A la qual dice que quere leuar +.
1 4 7 10

"Lánguida dirá: ser desventurado," es un verso ajeno, i debe ir entre comillas. Todos los versos ó ejemplos consignados en este libro, siempre que aparezcan sin nombre ó sin comillas, son del autor.

Página 199.

No témas que yó | le pregúnte náda
2 5 8 10
de su pasado.

Este verso tiene 11 sílabas, pero no es dactílico, ni yámbico. Tiene una cierta ligereza de marcha y cadencia de baile que en el acto lo diferencia de aquéllos. Es un

verso de *arte mayor* con el primer hemistiquio agudo, lo que le permite disimular una sílaba, por lo que aparece con 11 únicamente.

Como el oído es juez en estas materias, coloquemos este verso entre otros de *arte mayor*, y veamos si le disuena ó si lo acepta.

No temas que yó | le pregunte nada
del triste suceso | que tanto la afana.
¿La apena el convento? | Qué salga, que vuele
tan libre cual ave | que deja la jaula!

Página 200.—Versos, como el anterior, que aparentan ser endecasílabos, siendo en realidad de *arte mayor*, son los siguientes:

Díjeos no se *qué* | no sé si os lo dije.
Yo no oso *decir* | esta pena es mía.
Quien jamás *dudó* | de poder morir.
Entiendo *decir* | plañendo mi mal.
Mandó *repartir* | todo aqueste aber.
Sea esta lit *ó* | mandáredes vos.
Con ruegos le *fiz* | la mi petición.
Allí le *ofrecí* | con santa intención.

Estos versos, casi todos del *Poema del Cid*, corresponden uno á uno á los del ejemplo de la página 200, en el cual aparecen cambiados los finales agudos del primer hemistiquio, por otros graves, para que mejor se note el verdadero metro y ritmo de los que se están examinando, que son ciertos endecasílabos con acento en la 5.ª sílaba.

Los que aquí se agregan ahora, es para que, entre unos y otros, se haga más fácilmente la comparación.

Página 201.—Al terminar la 9.ª línea, póngase 1.ª en lugar de 2.ª estructura, como allí dice.

Página 223.—Citaré en este lugar un verso muy curioso, que se encuentra en el libro IX del *Bernardo* de Balbuena. Así termina una de sus octavas:

Y al fin, en tantas cosas se convierte,
que es bien, que es mal, que es fin, que es vida y muerte.
2 4 6 8 10

No conocemos un endecasílabo mas largo en castellano. Consta de 14 palabras contraídas en 11 sílabas por 5 sinalefas; tiene la forma típica del yambo acentuado en todas las sílabas pares, y se compone de 41 letras, de las que 22 son vocales. Es este, pues, un verso fenomenal, pero que se desarrolla desembarazadamente y sin esfuerzo.

Otro verso análogo al anterior:

Sí‿es leál, sí‿es fiél, sí‿es líbre‿en már y tierra,
2 4 6 8 10
¿por qué al oro se vende y se encadena?

Este también es un endecasílabo típico, que consta de 14 palabras como el de Balbuena. En castellano los hay desde 3 palabras, que son escasos, hasta de 8 y de 9. Los de mayor número son muy raros: suele haberlos hasta de 11 vocablos; pero de 14, en verdad que no conozco sino los dos citados.

¿Y sería posible formar uno de 15 palabras?

Ensayemos, aunque se componga de monosílabos:

Si á mí, si á tí, si á él, y, en fín, si á todos
2 4 6 8 10
nos amenaza el déspota sombrío,
es menester por cautelosos modos
quebrantar su cerviz y poderío.

Contad; y si son 15, ya está hecho!...

He aquí un endecasílabo monosilábico compuesto de 15 palabras, en 5 sinalefas y sus 5 acentos rítmicos, y además fácil de pronunciar, como no lo es aquel otro de Milton que antes citamos.

Página 237.—Línea 20. Léase: al templo le pusieras.
Id. 25. Léase: que me salta *en.*

Página 240.—Línea 8. Léase: los cirios vacilan, la naturaleza se trastorna.
Id. 4 del último párrafo, bórrese la palabra *estrofa.*

Hasta aquí conozco lo impreso. En cuanto á lo restante, lo corregiremos, si Dios quiere, en mejor oportunidad, fiándonos al corrector de pruebas y al buen juicio y benevolencia de los lectores.

E. DE LA BARRA

Rosario de Santa Fe, á orillas del Paraná, julio 14 de 1892.

ALGO SOBRE ESDRÚJULOS

En este libro se encuentra la *Monografía del verso yámbico endecasílabo* más completa acaso que se haya escrito en las lenguas modernas. Contiene estudios del todo nuevos, casi en su totalidad. Pero esta Monografía no está contenida únicamente en el primer capítulo; hay que agregar, para completarla, los otros que tratan de la *Influencia del acento de la 5.ª sílaba* en este verso, y del *Eje de simetría*; y, si se quiere, el de los *versos monosilábicos.*

A esto deben acompañarse aun las ligeras observaciones que van en seguida:

Esdrújulos

El poeta argentino C. Guido Spano, excelente versificador, da como endecasílabo el 2.º de estos versos:

No es por cierto más fresca la alborada
ni más vívida ‿una fúlgida centélla.
3 7 11

Pero, aquí hay una sílaba de mas, como se nota en el acto si, rectificando el verso, en vez de *vívida*, ponemos *viva*.

Ni más viva una fúlgida centella.

Todos pasan por encima de este verso sin advertir el oculto defecto. Es curioso el hecho de que no se note casi este exceso de una sílaba, y eso, que me ha llamado la atención, lo atribuyo á la cercanía de los esdrújulos *vívida* y *fúlgida* que descarrían el oído.

En Boscán encuentro algo análogo.

El espíritu de amór sostiéne el gústo.
3 7 9 11

Si dijera:

El espíritu d'amór sostiene el gusto.
3 6 8 10

Sería éste un perfecto endecasílabo, y lo sería también si suprimiéramos el artículo inicial para reducirlo:

Espíritu de amor sostiéne el gusto
2 6 8 10

Como estos casos son muy raros, no he podido encontrar otros ejemplos, después que perdí en el saqueo de mi casa los que tenía acopiados. Ahora, para darme cuenta de esta singularidad de los esdrújulos que producen aberraciones del oído, he tenido que formarme mis propios ejemplos, y allá van.

Y cosa singular, cosa de bobos,
los carniceros lobos
cómplices entre sus víctimas hallaron.

¿Quién no dirá que este es un endecasílabo hecho y derecho?

Y, sin embargo, tiene 12 sílabas como el de Guido y el de Boscán.

Veamos otro ejemplo:

Índicos palmares de mi tierra
y verdes tamarindos,
en mis sueños os veo y os abrazo
como á viejos amigos.

Aquí el efecto del esdrújulo es más singular aún: el primero de estos versos suena como un perfecto endecasílabo, y no tiene sino 10 sílabas, mientras que sus acentos caen en las 1.ª, 5.ª y 9.ª, y, por tanto, ninguno es del ritmo yámbico.

Para explicarnos semejante anomalía habría que admitir que la primera sílaba IN *es doble*, como si se pronunciara I-IN. Entonces sí que el verso sería un endecasílabo yámbico perfecto y correctamente acentuado.

I-índicos palmáres de mi tiérra.
2 6 10

Si tal fuera la explicación aceptable, tendríamos en castellano un caso singular de *sílaba larga*, á la manera latina.

Creo que hasta aquí no ha sido estudiada esta particularidad de los esdrújulos, que bien lo merece.

Cuando acopiaba el material para este estudio, recuerdo que encontré varios ejemplos de idénticas observaciones por el empleo de esdrújulos, en las *Mariposas*, de un poeta chileno. Pero aquí no tengo á manos ni esa ni otras colecciones de poesías donde los hay, y así es que

sigo en la tarea de formar nuevos versos con esdrújulos, salgan como salieren. Juntemos tres esdrújulos.

Un escuálido filósofo misántropo
3 7 11
con un robusto campesino hablaba.

También parece de 11 sílabas y tiene 12.—La circunstancia de juntarse tres esdrújulos hace de nuevo que el oído se paralogice. La equivocación se conoce contando las sílabas, y salta á la vista si lo comparamos con otro verso análogo, reducido en una sílaba, como este:

Un Escuálo, filósofo misántropo
3 6 10
que solitario por el mar vagaba,
con un pez chiquitín, el pez Piloto,
de esta manera sentencioso parla.

No recuerdo haber visto en los poetas españoles este defecto esencialmente americano, fuera del de Boscán, que he citado, cometido á los comienzos de la literatura hispano-italiana.

Otros versos hay que, siendo cabales en el número de sílabas, por el mal empleo de esdrújulos se hacen duros, como, por ejemplo:

Arrebóles purpúreos y de ámbar.

J. Isaacs

Algunos son inaceptables:

Ora de Niágara el estruéndo escúcho,
4 8 10
ora del hondo | Tequendama el truéno.
4 8 10

Madiedo

El 1.º no es verso: para ser endecasílabo de la 1.ª es-

tructura, tendría que acentuar la 6.ª, y sería menester decir *Niagará;* para ser de la 2,ª le falta la cesura después de la 5.ª
6

Don Andrés Bello que, como versificador, solía dar sus cabeceadas, dijo:

¡Qué de fantásmagorías coloréas
1 4 7 11
en el vapor del vino y del café!

Ese verso tiene 12 sílabas en vez de 11, y así es que el maestro incurrió en el mismo error que vamos señalando.

Si hubiera dicho:

Qué de fantásmas óra coloréas
1 4 6 10
en el vapor del vino y del café.

el verso perdería la silaba que sacó demás.

Esto no es más que bosquejar el asunto que trataremos en mejor oportunidad.

Rosario, Julio 14 de 1892.

E. DE LA BARRA

POST-SCRIPTUM

Al estallar la revolución de enero, que ha sumido á Chile en un abismo de sangre y de lágrimas, retiréme con mi familia á Limache, pintoresca villa campestre enclavada entre altas montañas de faldas siempre verdes, y allí, á la sombra apacible de sus jardines y arboledas, fuí á buscar en el cultivo de las letras paz y consuelo para mi alma lacerada.

Yo no tenía cargo alguno político ni administrativo que me diera ingerencia en los lamentables sucesos que á la sazón se desarrollaban, cuando el Presidente Balmaceda, en defensa del orden público arteramente desquiciado, oponía el escudo de la dictadura á los puñales afilados de una revolución sin conciencia.

Viendo de cerca las cosas, conocedor de los hombres y no ignorante de sus propósitos, sin interés personal en la contienda y consecuente con mis principios liberales, fuí partidario franco, sincero y convencido del orden legal, amenazado por una revolución sin principios y sin bandera, nacida de bastardas ambiciones, que jamás reparó en medios por inmorales que fuesen (A. M. D. G.)

y cuyo fin ha sido arrebatar el poder por la violencia, ya que en los comicios populares jamás lo hubieran alcanzado.

Mas, aun cuando así pensara y sintiera, nunca tuve participación ni ingerencia, como he dicho, en el desarrollo de los sucesos, que nadie me la dió ni yo la tomé, y antes bien quise alejarme de aquella arena sangrienta donde surgian las pasiones desencadenadas como fieras enfurecidas; y por eso, para olvidarme de todo y abstraerme, busqué refugio en las letras que confortan y levantan el ánimo.

Inquieto con los sucesos políticos preñados de calamidades, emprendí un estudio semi-mecánico, procurando adormecer mi pensamiento, y acometí la tarea de examinar prolijamente la versificación de la *Gesta de mio Cid.* Fuí pues escandiendo sus versos uno á uno para agruparlos en series, á fin de determinar las leyes de su metro y ritmo. De este estudio pasé insensiblemente á otro, con él relacionado, aunque de muy diversa índole. En efecto, emprendido el primer trabajo, no tardé en dar con algunos versos de dudosa escansión, porque en ellos varía la medida y la acentuación según el uso que se haga de los hiatos y sinalefas, y según la pronunciación misma de los vocablos, muy otra, sin duda, de la que hoy acostumbramos. ¿Cuál fué la pronunciación castellana en el siglo XIII? Tal era el problema previo que me asaltaba y se me imponía, atajándome en mi camino aunque no sin provecho.

Encontréme otras veces con versos á todas luces adulterados por descuido ó por ignorancia del copiante, ó tal vez por defecto de memoria, que acaso Pero Abat de coro se sabría aquella *Gesta* vaciada de su caletre al perga-

mino del Códice conocido. Lo que resulta evidente es el empeño que él puso en aclarar las cosas con palabras y frases explicativas que intercala, desfigurando así el verso, elíptico en su origen y oscureciéndolo todo. A veces basta y sobra con un poco de oído y otro poco de malicia para rectificarlo; pero, en ocasiones, la falta de un conocimiento profundo del lenguaje antiguo me detenía y acobardaba. Me ha quedado, sin embargo, la convicción de que la restauración de ese venerable monumento de las letras castellanas es posible y hacedera.

No era éste mi único entretenimiento durante los cuatro primeros meses de aquel año, tan funesto y costoso á Chile, pues, dedicado á aumentar el caudal de mis anotaciones prosódicas y métricas, no dejé de la mano ni un momento los clásicos españoles.

En mayo, á pesar mío, tuve que abandonar mi apacible retiro campestre para regresar á Valparaíso, foco ardiente de conspiraciones y centro poderoso de defensa nacional. Como el gran liceo que yo dirigía dejara de funcionar, pues se le convirtió en cuartel, sin que valieran mis empeños en contrario, me ví reducido á encerrarme en mi casa, donde proseguí ardorosamente mi tarea favorita, perturbada de cuando en cuando por los ecos pavorosos de la revuelta, que, como desenfrenado turbión seguía en su curso loco de ruinas y de estrago, infamando el nombre de Chile, y cubriéndonos de luto y de vergüenza.

En aquellas circunstancias, que no quisiera recordar, la *Revista de Instrucción Secundaria* de Santiago, reclamó mi concurso, y, si me negué constantemente á la prensa política, desoyendo ofertas y ruegos, en cambio, acogí con gusto esta otra petición. Aprovechando mis

anotaciones, escribí para la *Revista* una *Monografía del verso yámbico endecasílabo*, acaso la más completa que hoy exista en las lenguas modernas. Ella forma el primer capítulo de este libro, aunque propiamente todo él forma un extenso tratado de este *nobilísimo verso*, como lo llamaba el ilustre Bello.

Escribí en seguida los demás *Estudios* que aquí figuran, y otros más que se perdieron en el saqueo de mi casa, destinados casi todos ellos á la *Revista*, la cual ni el primero alcanzó á publicar completo, hace ya más de un año, ni los ha continuado, acaso por no comprometerse con las elucubraciones de un expatriado, aun cuando ellas traten de versificación castellana!

Sobre las mismas materias escribí, además, otros dos artículos de diversa índole, como que estaban destinados á otro periódico literario de Santiago, que solamente alcanzó á publicar el primero, *versos monosilábicos*, quedando en prensa el titulado *Ripios*, cuando la revolución triunfante entraba á saco, aplastando brutalmente á los liberales vencidos, y, hasta hoy, fuera de la ley común. Ambos artículos figuran en este libro, truncado por la mano violenta de los vencedores, y reducido ahora á lo que alcancé á mandar á la imprenta antes de ser saqueado, destituido y perseguido á muerte.

Algunos Estudios más tenía concluidos y otros en bosquejo. Era uno de ellos sobre el orijen y formación de los versos castellanos y las coplas y estrofas, declarado asunto difícil de averiguar, por el Marqués de Santillana en su célebre Proemio. Otro era referente á las tentativas hechas para trasladar los metros latinos á los ritmos modernos, con un estudio completo sobre el sáfico castellano. También escribí sobre *hiatos y sinalefas*,

sobre los versos montantes ó *enjambamiento*, etc. Tenía, además, algunos capítulos destinados á completar mis *Estudios* anteriores, uno relativo á la *escansión*, en el cual había logrado acopiar curiosísimos ejemplos; otro, referente á los *versos compuestos*, asunto completamente nuevo, como lo son también, los Estudios originales que ahora presento sobre los RITMOS TETRASILÁBICOS y el EJE DE SIMETRÍA.

No haré mérito de diversas apuntaciones, también perdidas como las que tenía sobre palabras *compuestas* y *derivadas* castellanas, que todo eso y más se llevó arrebatado el huracán revolucionario, truncando estas pobres páginas y borrando estudios análogos, de suyo tan destituidos de estímulo y recompensa.

Con mis notas, manuscritos y borradores, fuéronse también mis libros de consulta, prolijamente anotados; un tomo inédito de *Poesías líricas* preparado para darlo á la estampa; otro, de mis antiguas poesías recopiladas con trabajo y corregidas, unas anotaciones de álgebra, que formaban un texto casi completo, y algunas apuntaciones sobre temblores.

Me aseguran que muchos de esos papeles fueron quemados en el patio de mi casa por orden del comandante del batallón revolucionario Iquique, quien se había allí instalado con sus oficiales por disposición de la Intendencia.

Al mismo tiempo que los oficiales del Iquique desbalijaban mi casa y destruían mis papeles, sin el menor miramiento por el derecho de propiedad, que eso era un grano de anís donde asesinar era un juego, otros de aquellos conquistadores vándalos, no sé si lanceros ó carabineros, caían sobre el Liceo, y saqueaban el gran

gabinete de Física que fué destruido, el de Bacteriología que era un lujo, el Meteorológico, dotado de excelentes instrumentos, el laboratorio de Química, las salas de Historia Natural, Cosmografía y Mineralogía, la Biblioteca, el Archivo, y sobre todo el Museo de Historia Natural y Etnografía, el cual yo había fundado, y había llegado á ser el primer establecimiento de su clase en la costa del Pacífico.

Y, ya que á mí mismo no me encontraban para despedazarme en cumplimiento de su consigna, los que cargaron con mis despojos hubieron de ensañarse grotescamente contra mi *Diploma de la Real Academia*, que ofendía su ignorancia. Lo descolgaron de la rectoría, donde ocupaba un lugar de honor, y arrancándolo de su marco lujoso, lo estrujaron entre sus manos ensangrentadas y lo patearon, ¡ellos, los soberbios triunfadores! Hay quien conserva un girón de aquella noble vitela, donde junto al gran sello de la ilustre corporación española, se ve estampado el tacón de una bota salvaje. ¡Salud á los *regeneradores!*

Fuera de Chile nadie podrá comprender cómo un hombre consagrado á las letras y á la enseñanza, puede ser víctima de ensañadas persecuciones que no ha provocado ni merecido. Pero se lo explicarán si saben que la política de los actuales usurpadores del poder en Chile ha consistido principalmente en aplastar á los liberales que fueron vencidos por las malas artes del cohecho y la traición. Destruyen, saquean, difaman, aprisionan, asesinan, falsean los hechos y los principios, y por do quiera derraman el terror y el espanto, para gobernar sin contrapeso y poder encadenar á su antojo al pobre pueblo vilmente explotado y oprimido. Esa es la política cleri-

cal, siempre despótica, que hoy predomina en Chile, donde ya se había ensayado bárbaramente después del triunfo sangriento de Lircay (1829). Yo tenía el pecado del liberalismo de buena ley y eso bastaba para ser perseguido.

Mis enemigos triunfaban, y de ellos no podía esperar otra cosa sino una encarnizada persecucion, que el rencor de los tonsurados es inextinguible. ¿Y qué podía esperar en cambio de sus antagonistas de otro tiempo los ultraliberales ó radicales, mis antiguos compañeros, si ellos, olvidando sus principios, se unieron á los jesuitas en íntimo consorcio, fingiendo alzarse contra una tiranía que jamás ha existido, para cohonestar con una calumnia sus pésimos fines y su criminal inconsecuencia? Yo, que no he sabido medrar á costa del honor y de la patria, era para ellos un reproche vivo y elocuente, y así es que sin escrúpulo me entregaron á las persecuciones implacables, obligándome á abandonar mi país, acaso para siempre. Destituido de mi empleo y despojado de mi derecho de jubilación, que era el recurso de mi vejez, mi hogar saqueado con permiso de la autoridad, dispersa mi familia y hostilizada, yo desamparado y perseguido, y después peregrinando sin rumbo ni destino en tierra extraña, no es raro que durante largos meses no haya podido ocuparme en continuar este pobre libro, que quedó abandonado á su suerte en las lejanas prensas de Santiago.

Hoy, desde las márgenes amigas del Paraná, donde la munificencia argentina me ha dado un asilo, como el náufrago que seca sus ropas en la arena y expone al sol benéfico sus miembros entumecidos, después de dar gracias al que lo salvó de las olas gigantes enfurecidas,

así reparo mi casa, sereno mi espíritu, é invocando al Dios de las alturas, cierro estas páginas ingratas, escritas en medio de un diluvio de sangre en noche tempestuosa entre muchos sinsabores y sin ninguna esperanza.

Las concluyo porque estaban comenzadas y las entrego al juicio no siempre benévolo de los escasos lectores que encontrarán, pidiéndoles que al juzgarlas tengan presente las excepcionales circunstancias en que fueron escritas y publicadas, y la suerte oscura de las obras de esta naturaleza, destinadas á germinar bajo tierra como la semilla, para que otros, acaso sin trabajo, gocen sus flores y cojan sus frutos.

¡Que se haga en todo la voluntad de Dios!

E. DE LA BARRA
(De la Real Academia Española.)

Rosario de Santa Fé, Agosto 15 de 1892, República Argentina.

APÉNDICE

Ya que este libro fué cercenado por la mano cleptomaniaca de los revolucionarios del 91, séame lícito agregarle en compensación las cartas sobre versificación castellana cambiadas con el ilustre autor de *La arquitectura de las lenguas.*

Su contestación última, llegada á Valparaiso á principios de septiembre del año pasado, según noticias que tengo, fué secuestrada en el correo, como lo ha sido toda mi correspondencia, desde que se nos ha puesto fuera de la ley á todos los que, sostenedores del orden, fuimos adictos al gobierno legal contra las maquinaciones de los actuales usurpadores del poder.

Para nosotros no hay justicia; en nosotros se han violado todos los derechos, y nuestra fama, vida y hacienda están á merced de los que enaltecen la traición y han hecho un crimen del pensamiento libre, de la lealdad y del amor á la patria. En una situación tan anómala y viciosa, ¿qué mucho que nos despojen hasta de nuestra correspondencia literaria?

Las copias mismas de las cartas que van á continuación perdidas en el saqueo de mi casa, autorizado por el intendente accidental, Felix Bazán, fueron á dar á Lima de una manera curiosa, y desde allí el vice-almirante Viel tuvo la amabilidad de remitírmelas á principios del mes pasado.

De aquí, aunque truncas, pasan á la imprenta. De los márgenes del Paraná, cruzarán las nieves de los Andes, y ojalá lleguen á su destino, que es Santiago!...

Si llegan, si por razón de Estado no las secuestran en su vuelo, vayan ellos á engrosar y completar el libro mío malaventurado, que duerme desde hace un año bajo las prensas de la *Cervantes*. ¡Vayan ellos á su destino, y que el nombre ilustre de Eduardo Benot que llevan en sus alas, me sirva de escudo contra los tiros emponzoñados de la maledicencia, hoy como nunca ensañada en Chile contra los hombres de bien que aun creen en la virtud y esperan en la justicia, y rinden culto al honor y á la dignidad humana, tan desconocida y vilipendiada!

Rosario de Santa Fé, Julio 10 de 1892.

Valparaíso, noviembre 26 de 1890

SEÑOR DON EDUARDO BENOT

Madrid

Distinguido señor:

Acabo de leer en *La España Moderna* su interesante estudio sobre *Versificación por pies métricos*, y, aun cuando deseo hacerle algunas respetuosas observaciones, por esta vez el tiempo me falta, pues la mala de Europa

se despacha en pocos momentos más, y así es que me limito á remitirle mi tratado de *Métrica*, y los *Estudios sobre la versificación Castellana* que publiqué más tarde. Aun cuando he presentado ambos trabajos á la Real Academia, veo que usted no los conoce, y por lo mismo me es grato encontrar que muchas de las doctrinas allí consignadas tienen ahora el mérito de ser proclamadas por usted y esa circunstancia, ¡cómo no me habría de llenar de legítima satisfacción cuando en nuestra tierra tenemos alta idea de usted, y en estas materias le reputamos verdadera autoridad!

Pero al mejor cazador se le va la liebre, y por mucho que usted valga y sepa, en este caso creo poder afirmar que usted se ha paralogizado al anunciar un *nuevo sistema* de versificación por pies métricos.

Á mi juicio no hay tal nuevo sistema. Los versos castellanos nacieron espontáneamente como las flores del campo. Ese es un hecho natural. El oído fué su métrica: sonaban bien, estaban buenos.

Mas el oído se fué perfeccionando, y nuevos caminos se descubrieron para trabajarlo con la música de la palabra. De los versos leoninos y monorimos informes, de los metros de Berceo y del Arcipreste, se llegó á los pies ligeros de las serranillas y del romance popular, y hubo variedad de ritmos, de metros y de estrofas.

Tras de la producción espontánea, vino el período reflexivo del análisis. Hubo algunos que se preguntaron: ¿En qué consiste el encanto del verso? ¿Por qué suena bien? ¿Cuáles son las condiciones musicales que debe llenar?

Como á la sazón reinaba el clasicismo en toda Europa á Luzán y á otros se les ocurrió que la prosodia de las

lenguas romances debía ajustarse á la latina, sin echar de ver la diferencia estructural entre estas lenguas y la lengua madre. Quisieron fundar la métrica castellana, y las otras afines en la cuantía, que ellas no conocen, y de ahí la serie de aberraciones en que cayeron. El verso encontró un lecho de Procusto: los que por ese camino quisieron explicar su mecanismo nada explicaron.

Al fin se restableció la verdad, y se vino en cuenta de que todas nuestras sílabas se pronuncian *sensiblemente* en tiempos iguales. La sílaba es pues la unidad de tiempo: los metros iguales se componen de igual número de sílabas.

Los períodos musicales isosilábicos son isócronos.

El ritmo quedó explicado por la distribución sistemada de los acentos.

Don Andrés Bello afirmó esa doctrina en Chile desde 1835, y en España la han sostenido retóricos como Coll y Vehí, y Milá y Fontanals.

Bello hizo la disección de los versos castellanos, y, á fuerza de paciencia fué poniendo de manifiesto los acentos de cada verso y los dividió en cláusulas rítmicas de 2 y de 3 sílabas. De estas, derivó 5 ritmos, que él denominó, como usted ahora propone, *troqueos*, *yambos*, *dáctilos*, *anfíbracos* y *anapestos*, procediendo por analogía con los metros latinos y griegos al darles esas denominaciones, como ya lo habían hecho los ingleses y aun otros escritores franceses é italianos.

Estos nombres, como usted mejor que yo lo sabe, los destinaron los griegos y como ellos los latinos, á designar diversos pies, compuestos de sílabas *largas* y *breves*, mientras que entre nosotros representan combinaciones de sílabas *con acento* y *sin acento*.

Yo creo que un hecho nuevo debe tener nombre nuevo, y como la sílaba larga antigua no es equivalente de la acentuada moderna, he propuesto otros nombres para nuestros pies modernos, y nombres expresivos como los de la química, que señalen por sí solos el número de sílabas de que consta el pie ó cláusula, y el lugar donde cae el acento. Por tanto he denominado las cláusulas como se ve en seguida:

´ ı	Bi-prima,	cláusula	de	2	sílabas	con	acento	en	la 1.ª
ı ´	bi-segunda	"	"	"	"	"	"	"	" 2.ª
´ ı ı	tri-prima	"	"	3	"	"	"	"	" 1.ª
ı ´ ı	tri-segunda	"	"	"	"	"	"	"	" 2.ª
ı ı ´	tri-tercera	"	"	"	"	"	"	"	" 3.ª

Siguiendo las huellas del ilustre maestro, muchos años más tarde, en 1860, constituí el *sistema gráfico* del Ritmo, y he dado las leyes claras y precisas de la versificación castellana. Eso lo encontrará usted en los cuadernos que ahora le remito.

Los versos están formados según esas leyes: pero, del verso, hecho prexistente, nosotros desentrañamos la ley.

Lo mismo pasa en todos los fenómenos naturales, no importa cuál sea su esfera de acción: el hombre los considera y estudia hasta conocer el principio fijo á que están sujetos. La humanidad, desde que abrió los ojos á la vida, ha contemplado los astros movidos por leyes eternas. Al fin ha llegado á conocer esas leyes y á explicarse el firmamento. Pero nadie dirá que, una vez conocida la mecánica celeste, los astros quedan sometidos á sus leyes.

Así, los versos, sometidos forzosamente á leyes de

acústica, brotaron de labios que las ignoraban, y sin más regla que la de agradar al oído. Hoy conocemos esas leyes, y los versos siguen existiendo lo mismo que antes, tal como los astros en el cielo azul, también lleno de armonías. El verso es para nosotros el antecedente; la ley, el consecuente.

Ahora usted, mi señor, permítame que se lo diga, y perdone la franqueza, usted ha invertido los papeles, me parece. Con la ley del ritmo en la mano (ley derivada del verso mismo), pretende usted formar una nueva versificación.

Nó, señor; usted, con todo su talento, se paralogiza, y al fin y al cabo se encontrará con que la versificación castellana y la que usted propone como nueva, no son mas que una sola y misma cosa.

Si estudiando el verso *A*, usted encuentra que su ritmo está sometido á la ley *x*, cuando aplique usted la ley *x*, reproducirá el verso *A*, y no otro.

Así, el *heptasílabo yámbico*, por ejemplo, tiene acentos rítmicos en las sílabas 2-4-6, y, si usted construye un verso *heptasílabo* con acentos en las sílabas 2-4 y 6, por fuerza volverá á tener el *heptasílabo yámbico*. Esto es claro como la luz.

Ahora, si usted consiguiera, como pretende, que nuestros versos llegasen á contener todos los acentos rítmicos de sus formas típicas, la versificación se haría muy acompasada, pero muy monótona, y la música de la palabra dejaría de ser emocional para convertirse en una especie de piano mecánico, de compases muy precisos, pero sin aquel *algo* en que se siente palpitar el nervio humano, sin esa luz del arte, que es la divina inspiración.

Me he extendido más de lo que pensaba al correr de

la pluma y le ruego por lo mismo que disimule los descuidos, de forma y fondo, en gracia, de la buena intención y franqueza con que le hablo. Á pesar de todo, me dejo un mundo en el tintero; pero allá van mis libros que hablarán por mí.

Ellos le dirán al oído, que no alcanzaron á integrarse los tres siglos de publicada en Salamanca (1592) el *Arte Poética* de Díaz Rengifo sin que hubiera novedades en la versificación castellana, salidas las más, del último confín de América.

Pienso ocuparme detenidamente por la prensa de sus interesantes escritos, preciosa confirmación de nuestras doctrinas americanas en la materia, y por cierto que lo haré con todo el respeto y cariño que usted me merece.

Entretanto, me ofrezco de usted, señor, muy atento servidor y amigo

E. de la Barra
(De la Real Academia Española)

---

10 de Abril de 1891, en Madrid

Señor don Eduardo de la Barra

Muy señor mío y distinguido compañero:

¡Mentira me parecerá que llegue á manos de usted la carta adjunta!

Cuando la escribí, los días eran cortísimos, fríos y obscuros: la nieve cubría las calles, y las tormentas y las avenidas destruían casas y campos. Hoy amanece ya temprano: el divino sol nos deja ver sus rayos sin interpuestas nubes: empiezan á asomar retoños en los árboles, y la paz reina en la atmósfera.

Mi obra *Arquitectura de las Lenguas* estaba entonces en vías de publicación, y hoy se halla terminada.

¡Ojalá en ese antes pacífico país de la América latina, mi región más querida por sus hombres de letras, ojalá la paz conceda descanso á los hombres de buena voluntad, y nunca más perturbe los ánimos el tronar de los cañones.

No bien quedó puesta en limpio mi carta anterior (lo cual fué absolutamente preciso por haberme salido el original plagado de enmiendas) me apresuré á certificarla, no solamente ella, sino también los paquetes de libros que la acompañaban, y que tenía yo á honra el remitir á usted; pero un oficial de la estafeta me mandó á decir (extraoficialmente por supuesto) que, á causa de la guerra de Chile, no había seguridad de que el envío llegase á su destino; por lo cual me aconsejaba aguardar algunos días.

Así lo hice; y carta y libros volvieron á mi estudio, donde han permanecido estos dos mortales meses.

Afortunadamente me ocurrió hace unos dias consultar en la Academia al señor don Manuel M. de Peralta, Ministro de Costa Rica, si había algún medio seguro de hacer llegar mi carta á manos de usted; y, habiendo asistido anoche á la junta ordinaria de la Academia, tanto el señor Peralta, como el señor don Aniceto Vergara Albano, Ministro plenipotenciario de la República de Chile, el primero de dichos señores tuvo la amabilidad de presentarme al segundo; y el señor Vergara Albano ha llevado sus atenciones hacia mí hasta el extremo de encargarse de mi carta y hacerla llegar á usted con toda seguridad.

Pero, por varios motivos, entre otros el para mí sagrado de no abusar, me arriesgo ahora á enviar á usted

solamente los tres opúsculos conducentes á la ilustración del debate:

Versificación por pies métricos, *Acentuación Castellana* y *Patria*.

Los otros libros son voluminosos, especialmente mi obra *Movilización de las fuerzas del Mar*, que él solo constituye el tomo IX de las Memorias de esta Academia de Ciencias; y por eso dejo para otra ocasión el gusto de enviarlos á usted. Pero no es rehusar su envío en día oportuno. Me declaro deudor de ellos á usted.

Repítome de usted y quedo á sus órdenes atento y S. S. Q. L. B. la M.

E. Benot

---

12 de Febrero de 1891, en Madrid

Señor don Eduardo de la Barra

Muy señor mío de mi mayor consideración:

En los primeros días de este año, estando yo enfermo de reuma y de la vista, recibí los dos preciosos libros con que V. me honra, *Elementos de Métrica castellana* y *Estudios sobre la Versificación castellana*, ambos con estimadísimo autógrafo á su frente. Fuéme imposible estudiarlos al recibo por el mal estado de mis ojos, pero hace días que, ya mejor, los valiosos trabajos de V. absorben todo mi tiempo libre, proporcionándome la inefable delicia de ver que no estoy sólo en el comercio de los espíritus, pues juez tan competente como V., piensa en sustancia lo mismo que yo, respecto á la me-

trificación por pies. Y me ha causado maravilla, y no cesa de sorprenderme, el no haber tenido yo noticia ninguna de dos obras tan fundamentales como las de V. cuando tanta cosa mala y vacía, precedida de bombos atronantes, ha llegado hasta mí, para robarme alevosamente el tiempo. Decididamente, sólo lo hueco produce gran ruido: lo sólido y racional suele ser modesto.

Y no ha de extrañar á V. que yo no tuviese noticia de la remisión de esos libros de V. á la Academia porque, encontrándome enfermo desde hace ya diez años, no soy concurrente asiduo á la Corporación, ni aun siquiera á sus sesiones ordinarias, de modo que no tengo con los académicos toda aquella intimidad propia de compañeros, ni menos la correspondiente á la estrecha amistad que me liga con algunos desde que éramos jóvenes ¡ay! hace ya muchas semanas. Así es que nadie me había hablado de los trabajos métricos de V.

Tengo á honra enviar á V. unos cuantos libros en justa reciprocidad de dádivas amistosas entre compañeros, y otros para que V. vea el interés con que hace muchos años me preocupan las cuestiones prosódicas. Y tal vez remita á V. dentro de poco otra obra bastante extensa que tengo escrita hace ya muchos años sobre el fondo del asunto, y que me prometo publicar muy en breve. Espero de la bondad de V. que se dignará aceptar estos libros míos, y me consideraría muy feliz si V. pasase la vista por algunos.

Únicamente le suplico que se sirva leer la reimpresión del opúsculo sobre la *Versificación por pies métricos*, en razón de ser objeto del debate á que V. me llama, y á aparecer muy aumentada la nueva edición.

Y paso á hacerme cargo de su muy estimada carta de V.

Dice V. primeramente:

"Pero al mejor cazador se le va la liebre, y, por mucho que V. valga y sepa, no presumirá de infalible."

Si hay algo que yo crea con fe ciega, es en mi falibilidad. Regularmente en materia de lingüística me han llamado preferentemente la atención problemas que he juzgado mal resueltos en los libros; y, para salir de duda, he acudido siempre á quien nunca se equivoca, á la práctica general. El fin de mis observaciones ha sido constantemente el descubrimiento de las leyes del lenguaje; y antes de encontrar algo razonable, he solido suponer una regla interina, que al cabo me resultaba falsa del todo, ó deficiente en la mayor parte de los casos. Estoy, pues, tan acostumbrado á equivocarme, que lo que me causa admiración es encontrar (al cabo de mucha labor y más paciencia), algo al fin inatacable en lo pensado por mí.

Al leer, pues, la primera vez las palabras de V. que dejo transcritas, hube de decirme sin el menor asomo de amor propio: "¡Otra! ¡Tampoco esta vez debo de haber dado en el blanco."

Seguí luego leyendo la carta, y ví en seguida que V. me dice:

"Casi puedo afirmar que V. se paralogiza al anunciar un nuevo sistema de versificación por pies métricos. Por pies métricos se ha versificado siempre, aunque de ello sólo se haya venido en cuenta en los últimos tiempos."

Al llegar aquí reflexioné, y me pareció que no había motivo para la absoluta afirmación de V. Pero me dije: "Leamos los libros del señor Barra. Se trata de hechos: si los presenta no habrá lugar á discusión, y resultará

demostrado de un modo incontrastable que estoy en un error.»

Quise ponerme á estudiar inmediatamente sus libros de V., pero me fué imposible. Me encontraba enfermo, como ya le he dicho, y, sobre todo, mal, muy mal de la vista; tenía, por eso mismo, atrasada cantidad enorme de trabajo, de la cual podrá V. formarse bien idea, si ha publicado alguna vez obras por entregas, como la *Arquitectura de las lenguas* que estoy dando á luz; los días ahora son muy cortos, y hé aquí cómo, á pesar de mi mucha voluntad y mayor interés (y hasta curiosidad estimulada de amor propio), el estudio se fué postergando con gran pena mía,entre otras cosas porque no atribuyese V. mi silencio á causas diferentes de las verdaderas: enfermedad y falta de tiempo.

Al fin, he podido dedicarme á sus libros de V., y me he puesto á estudiarlos *con amore*, y cada vez con más ahinco, porque, además, me había asaltado esta duda: «El señor Barra me suscita una cuestión histórica: malo será que yo esté equivocado en cuanto á si siempre se ha versificado por pies métricos; pero mucho peor será si esa cuestión entraña una cuestión *de esencia*, esto es, si la versificación por pies métricos se ha versificado siempre de modo contrario al expuesto por mí.»

Y cada vez leía yo con más y más complacencia, al encontrarme con que contra lo esencial no había reparos. Y seguía yo diciéndome con más y más esperanza de encontrarme en lo cierto: «Si en el fondo no me he equivocado, la cuestión de historia me es muy secundaria, pues poco ha de importar á ningún versificador que el descubrimiento de las reglas sea de hoy ó sea de ayer, español ó chileno.»

Pero he llegado al fin de mis lecturas, y ahora me toca á mí decir á V.:

Jamás se ha versificado sistemáticamente *por pies métricos.*

Se trata de hechos. Usted afirma que "*siempre.*" Pues al que afirma incumbe la prueba. Yo, pues, en la plenitud de mi derecho, exijo de usted me entresaque de todo el Romancero un solo romance, uno solo, con uno me daré por convencido, en que sistemáticamente se vea la factura trocaica; es decir, en que jamás ni nunca existan acentos en las sílabas pares. ¿Dónde hay en español composiciones de anapestos puros, como por ejemplo la "Metrofobia", formada toda ella por la persistente reaparición de un solo y mismo pie, diversificado solo por pausas y censuras verdaderas? ¿Dónde existe una composición como la de Torres Reina, de solo anapestos puros y mestizos?

Sostengo, pues, mi dicho: *jamás* sistemáticamente *se ha versificado en español por pies métricos.* Jamás se han hecho *composiciones* cuyos versos *todos, todos,* (no alguno que otro al azar, pues esos también se encuentran en la prosa) resulten formados por la repetición de un solo elemento rítmico, bisílabo ó trisílabo. Y si estoy equivocado venga la prueba en contra. Si *siempre* y exclusivamente se ha versificado por pies, jamás se habrá versificado de otro modo; y por consiguiente, no habrá colección ninguna de poesías en que no exista una composición, y otra, y otra, y cientos, y miles y todas, cada una de cuyos metros no aparezca constantemente integrado por la recurrencia de un elemento rítmico cualquiera.

Y aquí debería yo dar por terminada mi contestación.

Yo presento una negación tan amplia que con un solo

hecho cae por tierra. *Una composición única* me arruina. Y doy á V. para ello todo un océano de facilidades. Si siempre se ha versificado por pies métricos, estaremos rodeados de composiciones ajustadas á pies como estamos rodeados de la atmósfera. Los más ingeniosos mecanismos no logran eliminar el aire por completo; que no le es dado tanto á la mejor máquina. Si siempre en español se ha versificado por pies, para no tener composiciones versificadas por pies sería preciso inventar máquinas métricas similares á las máquinas pneumáticas.

Aquí, pues, debía yo terminar esta carta y quedarme aguardando la contestación de V. con las pruebas.

Pero no puedo dejar de hacerle presente que su aseveración entraña un gran olvido: olvido que trasciende á la esencia de la metrificación. La rítmica española común y corriente es rítmica de series, rítmica de estrofas, no rítmica de cada verso. Y, de llevar la afirmación de V. á sus últimas consecuencias, habríamos de venir en buena lógica á la prescripción de toda la métrica corriente. Si no puede una cosa ser y no ser al mismo tiempo, el renglón que no sea perfectamente conjunto de pies rítmicos no es verso. Luego no existe la métrica usual y corriente; por ejemplo: no existe el octosílabo, pues ninguno, á no ser por acaso, está formado de una fila de cuatro pies trocaicos.

Y aquí llego, como conducido de la mano por una exigencia lógica invencible, á tener que emitir mi juicio sobre los preciosos y profundos estudios métricos de V.

Usted ha hecho un trabajo admirable (¡admirable! esta es la palabra) sobre la rítmica futura; pero no ha logrado

dar razón de la métrica actual. Sus libros de V. son un prodigio de legislación respecto de una de las versificaciones del porvenir, pero no son trasunto fiel de la versificacion presente, ni menos de la pasada.

La actual versificación común, se contenta con el ritmo de las series. La versificación cuyas leyes V. promulga con incontrastable criterio, aspira á más de lo que hay ahora: quiere ritmo en cada estrofa y ritmo también en cada verso. Á lo mismo aspiro yo; pero sin desear en modo alguno que la versificación actual se ajuste, en nuevo lecho de Procusto, á la versificación que tiene que venir forzosamente en breve plazo, ni que las versificaciones todas queden reducidas á un solo patrón.

Yo quiero los dos sistemas de versificar:

El corriente.

Y el nuevo.

El progreso no significa abolición de productos, sino ensanche de cosechas. Para obtener la patata no he de proscribir el pan. Aquí del chascarrillo:

¿Qué quieres, caldo ó pan?

¿Yo, mamá? sopas.

Al llegar á este sitio me asalta un pensamiento que no creo deber reservarme, puesto que estoy pensando por escrito ante V.

No creo que tratándose de un hombre del gran talento de V. deba yo abroquelarme contra cierta clase de objeciones; pero, por si fuera preciso, por no saber yo esplicarme, nunca holgará consignar lo que me ocurre.

En primer lugar:

No estaría bien que se argumentase contra mi nega-

ción de que jamás se ha versificado sistemáticamente en español por pies métricos, citándome los dodecasílabos de Rengifo acentuados obligadamente en

2.ª 5.ª 8.ª y 10 ª.
temí la tormenta del már alterádo

ni los decasílabos de procedencia italiana con acentos obligados en

3.ª 6.ª y 9.ª
siete véces la plácida lúna

Nó: no cuadraría semejante objeción, porque yo los tengo ya expresamente exceptuados de la métrica común, y, además, porque la objeción resultaría contraproducente: si ellos únicamente son los ajustados á pies, claro es que los demás no lo están, y por consiguiente, que no siempre se ha versificado por pies métricos.

Si yo digo circunscriptivamente:

"Es lícito matar en defensa propia, por causa justa y no habiendo otro recurso."

no debe atribuírseme la afirmación absoluta de que

"es lícito matar."

Mi doctrina respecto al ritmo se refiere á la versificación común, nó á la exceptuada expresamente.

Y en segundo lugar:

Tampoco vendría al caso citarme algún que otro verso del Romancero perfectamente trocaico, como el final del romance de Zaida

"brazos, cuello, pecho y alma,"

porque en mi negación yo me refiero á la falta de todo sistema para hacer con ritmo cada verso, palmariamente demostrada por la misma dificultad de encontrar aquí y allí algún trocaico puro; y porque esta misma dificultad entraña en sí la prueba más convincente de que no es una realidad el aserto de que siempre se haya versificado por pies métricos. Esos versos casuales no son hijos intencionados de un sistema, como no lo son los versos que por casualidad nos encontramos en la prosa. El versificar supone intención de ejecutar algo sistemáticamente.

Lo casual no prueba nada.

Los hechos han de reconocerse como son y no atribuirse á sistema reflejo y pensado lo que es juego patente del azar. Léanse endecasílabos durante un mes entero, y el atisbo más perpicaz no huroneará ni una docena de yámbicos puros, de los cuales al fin y al cabo no será acaso ninguno de recibo.

Y ¿qué remedio? Los hechos son lo que son. Y, si una teoría no encaja en ellos, démonos todos el más cumplido parabién, porque eso quiere decir que otra teoría se acercará más á la verdad.

Claro es que, habiéndose de dar la batalla en el terreno donde yo he colocado deliberadamente mis fuerzas, es inútil escaramucearnos en otros sitios. Pero V. me dice casi en el mismo terreno del combate:

"Si estudiando el verso *A*, V. halló que su ritmo está
" sometido á la ley *X*...."

No sigamos: yo no pude encontrar en el estudio de ningún verso de los comunes de la métrica española ley ninguna rítmica perfecta y absoluta, porque los versos

corrientes no tienen ritmo: cada uno posee solo una factura especial en sus últimas sílabas

inacentuada,
acentuada,
inacentuada,

que, cuando viene otro verso de la misma factura, y luego otro, y otro después.... es suficiente para que todos ritmen entre sí, es decir, constituyan el ritmo de las series.

Esto es lo que la observación me ha enseñado: yo no he visto jamás en español octosílabos sistemáticamente trocaicos, quiero decir, tiradas de versos, todas cuyas sílabas impares estén acentuadas, é inacentuadas las pares. Yo no he visto nunca en español endecasílabos sistemáticamente formados con cinco sílabas acentuadas, una para cada uno de los cinco sitios pares, y seis sílabas inacentuadas una para cada uno de los seis sitios impares.... Y, como no he visto que ningún verso corriente (no de los exceptuados por corresponder á otra clase) esté integrado por la repetición de un sólo elemento rítmico cualquiera bisílabo ó trisílabo, no he podido deducir ley ninguna, que ellos no tienen. Por el contrario, el azar me ha hecho ver ¡bien que raras veces! algunos renglones integrados por la sola recurrencia de un determinado pie, tanto en prosa como en verso; pero de lo excepcional no me he creído autorizado á inducir ley ninguna como de la existencia de un Homero, ó de un Esquilo, ó de un Cervantes, ó de un Arquímedes, ó un Newton....., me hubiera sido ilícito deducir que todos somos unos genios.

¡Qué fatigas no pasaba el insigne don Andrés Bello

para darse razón de los acentos en sílabas impares de los heptasílabos de Lope á las Barquillas; y, sobre todo, del endecasílabo, al cual siempre llamaba yámbico sin serlo nunca; pues rara vez tiene acento en los cinco sitios pares!! ¿Por qué llamar yámbico al verso sáfico, cuando el acento obligado en 1.ª hace de esos versos grupo aparte?

Y no vale responder:

Es que si el endecasílabo tuviera acento en todas sus sílabas pares sería yámbico.

¡Ya!

Si mi tía fuera en todo igual á mi tío, no sería mi tía, que sería mi tío. Pero ¿es esto serio?

Y sobre todo ¡qué falta de resolución en hombre tan grande, para romper resueltamente con el convencionalismo!!!! El verso

Vitál aliento de la madre Venus

rompe la consigna sáfica; y, en vez del arranque puritano que exige la verdad, y de llamar *torpeza* la vidente *torpeza* de Villegas, busca el insigne don Andrés un falso atenuante para cohonestar la poca maña del versificador, y sugiere que

vitál

carece del acento de ley, porque es necesario no incurrir en monotonías y dar variedad á la versificación; ¿qué monotonía era posible al comienzo precisamente de una composición? Pues qué! ¿No es evidente para todo el que haya hecho versos que Villegas dijo

Vitál aliento

porque no le ocurrió una palabra acentuada en la primera sílaba, tal como

vívido aliento,

ú otra cosa semejante? ¿Ó bien porque, pudiendo encontrar palabra á propósito, no sentía la fuerza de lo sistemático y predeterminado deliberadamente?

Esto de sentir ó nó un sistema es de suma importancia para los efectos de ejecutar. Hoy, ningún versificador que merezca tal nombre se permite en una estrofa consonantes que sean asonantes de la estrofa anterior, porque así, en virtud de razones justificadísimas, se ha erigido en un sistema modernamente entre la gente del oficio. Pues bien; por no haberse erigido esta regla en sistema cuando los comienzos del endecasílabo, se observa á cada paso que son asonantes los consonantes de dos estrofas contigüas de los clásicos.

Despiértenme las aves
con su cantar sabroso no aprendIdO,
no los cuidados graves
de que es siempre seguIdO
el que al ageno arbitrio está atendIdO.
Vivir quiero comIgO, etc.

Y ¿podía esto ser porque no *sintiesen* la fealdad de tales asonancias versificadores insignes? Nó, sin duda, en muchos casos; pero en otros la pereza diría allá en su lengua persuasiva: Lo que no está prohibido es lícito, aunque haya «lesión grave para alguno.» Así, el arrojar basuras á las calles no ha podido parecer bien al olfato en ninguna parte del mundo, ni en ninguna de las ciudades donde la policía no se ha cuidado de prohibirlo.

Yo no he visto endecasílabos yámbicos puros en español, pero los he visto en otras lenguas donde se hacen deliberadamente:

So lang die Berge stchen auf ihre Gründe
Die Axf im Haus erspart den zimmermann.

Ni tampoco en español he visto eneasílabos yámbicos perfectos, pero sí en otras literaturas:

Alas! I am an orphan boy
with nought on earth to cheer my heart;
no father's love, no mother's joy,
nor kin nor kind to take my part.

Y he visto también en otras lenguas combinaciones felices de diversos metros yámbicos puros (de 9 y 7, que diríamos nosotros), pero no las he visto en castellano, ni las veré jamás, porque en toda su pureza no puede constituirlos nuestra lengua:

The first! The first! oh! nought like it
our after years can bring,
for summer hath no flowers to sweet
as those of early spring.
etc., etc.

Todo esto (y mucho más seguramete) vió también don Andrés Bello: lo estudió en lenguas extranjeras: se empapó en la nomenclatura ¡tan cómoda! de yambos y troqueos, de dáctilos, anfíbracos y anapestos, y la aplicó al español al tratar del ritmo. Quiso ver en nuestra lengua lo que no hay y existe en otras. Observador como pocos, no explicó el endecasílabo como si fuera un perfecto yámbico; porque para ello le hubiera sido preciso prescribir

como obligatorio (contra lo que la práctica promulga) un acento en cada una de las cinco sílabas pares; explicó el endecasílabo según la observación se lo presentaba, pero lo denominó yámbico, seguramente por influjos ó atracciones inconscientes de su erudición extranjera, dejando indecisa la cuestión del ritmo, la cual quedó reservada para V. Usted con gran decisión, con notable acierto y sobre todo con gran independencia (¡cosa rara! á muchos hombres no es talento, sino independencia lo que les falta para evangelizar lo nuevo), V. toma la cuestión en un estado indeciso, y hasta contradictorio, y dice lo que ha de ser el ritmo cuando el ritmo éntre en el verso, es decir, en cada verso.

He aquí el estado de la cuestión.

Quisiera concluir, pero me parece necesario hacerme cargo de otras palabras de V.

Hay fenómenos de toda la vida, cuyas leyes no se conocen durante siglos; pero hay cosas que no existen hasta después de descubierta una ley: tales son el ferrocarril, el telégrafo, el teléfono, la aplicación del cloroformo, el derecho moderno, etc., etc. En este caso está también el sistema de los versos por pies métricos en español. No se ha descubierto la ley de sus ritmos observando lo que no había ni todavía existe generalizado; como el teléfono no se ha descubierto observando teléfonos no realizados aún; como la hélice marina no se ha hecho de uso general observando barcos movidos por los remos. Nó: teniendo en cuenta lo que es el ritmo, ha llegado V. á descubrir las leyes de los versos rítmicos; leyes que V. no pudo observar, porque no existen todavía en español.

Pero bien; demos que hubiera algo semejante (y cuenta que esto no es conceder más que lo necesario para satisfacer al macarrónico *natura non facit saltum)*, demos que hubiera antecedentes ya en cierto modo generalizados; todavía sería de suma importancia y gran consideración el haber reducido á sistema, no solamente lo diseminado, inconexo y casual, sino incompletamente organizado. ¡Pues qué! ¿no es nada el sistemo de correos? ¿Y el sistema, como sistema, no es un algo diferente y muy superior á los hechos aislados, existentes toda la vida de la civilización, del envío de cartas por medio de siervos, criados ó peatones?

Vamos á otra cosa.

El señor don Manuel Tamayo y Baus me dice que V. le ha escrito para manifestarle que yo doy como nuevas, cosas muy sabidas entre V. V. y enseñadas por V. desde hace mucho tiempo.

Entendámonos.

Si se trata de hacer constar que los *Elementos de Métrica Castellana* fueron publicados por V. en 1887 y que yo no manifesté hasta mediados del año próximo pasado de 1890 en *La España Moderna* mi creencia en la posibilidad de construir versos con elementos disílabos y trisílabos de sílabas acentuadas é inacentuadas en el orden que V. y yo hemos denominado troqueos, yambos, dáctilos etc.; si se trata de eso solamente, entonces, no cabe duda en que corresponde á V. la prioridad. Usted ha publicado antes que yo un análisis *magistral*, de esos pies métricos.

Y es más: si se trata, no ya de la prueba testifical (á

veces decisiva contra la impresa, como le ha ocurrido á V. mismo con el plagio de Cochabamba), también es de V. la prelación. Usted enseña sus doctrinas, respecto de los pies métricos, desde 1860, y mis primeros trabajos sobre prosodia no fueron publicados hasta 1866, según se lo probará á V. el libro adjunto, donde ya se tratan puntos importantes referentes al litigio, como el análisis é influencia de las pausas, nó precisamente al fin de verso, sino en cualquier sitio del verso, la doctrina de las sílabas, y algunos otros particulares, que, se me figura, no han de ser muy conocidos.

Pero si se trata de lo esencial en la cuestión que debatimos, tengo para mí que la prioridad corresponde al estudio publicado en *La España Moderna.*

En él se aspira á contraponer y contrastar dos sistemas muy distintos:

Por una parte, el sistema de la versificación común y corriente, fundado en la sola rítmica de las series;

Y por otra parte, el sistema de la versificación nueva, fundado á la par en la rítmica de cada verso y en la rítmica de las series; sistema que llamo nuevo por no haberse aún generalizado, y no porque no lo cultiven desde hace mucho tiempo algunos de mis amigos ó discípulos, y del cual existen ejemplares ó muestras impresas desde 1883 y 1884; sistema pensado y elaborado por mí muchos años antes, como V. puede calcular, aunque no me sea posible precisarlos. Sólo sé que algunas composiciones mías en ese nuevo estilo fueron hechas á poco de mi expulsión de Portugal en 1874.

Dos son las bases esenciales de la nueva metrificación:

1.º Desterrar de cada metro lo arbitrario y potestativo del versificador;

2.º Y hacer imposible, por medio de pausas y cesura, la monotonía á que necesariamente daría lugar la reiterada repetición de un mismo elemento bisílabo ó trisílabo.

El *fin* de estas bases es lograr una versificación doblemente rítmica: ritmo en cada verso y ritmo en cada estrofa ó cada serie. Y los *medios* para tal fin son los pies métricos bisílabos y trisílabos, combinados con pausas y cesuras.

Si estas ideas fueran mny conocidas, ciertamente que las habría V. expresado con la excepcional claridad que distingue cuanto escribe; pero como no lo ha hecho, paréceme que no he andado muy fuera de la propiedad y corrección debidas, llamando nueva á la metrificación por pies descrita en *La España Moderna.*

Que esta nueva metrificación por pies métricos forma clase aparte, es para mí evidente. Las cosas no pueden clasificarse por sus caracteres comunes, sino por sus diferencias. Clasificar los seres por lo que tienen de común, daría lugar á decir que un monte, un elefante y una gota de agua son objetos de la misma clase, puesto que todas tienen peso. Una palmera y una mariposa no se diferenciarían, ya que ambos tienen ancho, largo y grueso. La mar y una locomotora no serían distintos, toda vez que las dos son susceptibles de movimiento...

Si alguna vez se llegaran á hacer octosílabos trocaicos puros, estos octosílabos tendrían 6.ª inacentuada, 7.ª acentuada y 8.ª sin acentuar. Hoy, y desde los albores del castellano, los octosílabos corrientes tienen también 6.ª sin acento, 7.ª con él, y 8.ª sin acentuar; pero deducir de esta coincidencia indubitable, que ambos sistemas son iguales, sería como decir: estos fusiles tienen bayo-

netas en sus extremos: estos palos tienen también bayonetas en los suyos; luego estos palos son fusiles.

Por otra parte. La variedad es elemento ineludible en la versificación; y tengo para mí que, si un versificador hiciera 20 versos seguidos como el de Rioja

que blándas rómpe y tiénde el Pónto en Chío,

nadie llegaría al vigésimo, porque la falta de variedad y exceso de monotonía haría arrojar al suelo la composición.

No se trata, pues, de troqueos, ni de yambos... ni de anapestos, etc., sólos ó aislados; el sistema exije troqueos con pausas y cesuras: yambos con pausas y cesuras: anapestos y pausas y cesuras... y esto no me parece que sea muy sabido.

Yo no conocía sus trabajos de V. (magistrales: tengo á gloria decirlo), pero supongamos que yo los hubiese conocido y aprovechado. ¿Dejaría por eso de ser *nuevo* el sistema? ¿Existía la locomotora ántes de Stephenson? No; sin duda. Y, sin embargo, ¿podría despojarse de la gloria de su invención al gran mecánico, porque ya antes que él existía la máquina fija de vapor inventada por Watt, y la caldera tubular inventada por Seguín? ¿Cabría en lo justo decir que en la locomotora no había nada nuevo, porque las ruedas para sostener un carro eran cosas muy conocidas? ¡Ah! Lo que no era conocido era la combinación: lo que resultó enteramente nuevo fué el sistema.

Digo, pues, que en lo que llamo *nueva* versificación por pies no es *nuevo* el haber versos, ni el haber pausas,

ni los consonantes, ni los asonantes, etc. Lo que es nuevo es el *sistema.*

Y, por último, demos que el sistema mismo hubiera ya existido en el mundo sin haber llegado aún hasta mí la noticia de su invento: si el autor de tal sistema tiene algún mérito por haberlo formado, ¿merece desdén el que, ignorante del hecho, lo vuelve á hallar en el silencio de su gabinete y lo cristaliza en la meditación de sus noches de insomnio?

Yo no creo que con esta clase de discusiones se aumentan las cosechas ni los menesterosos se libran más ni menos del rigor de las intemperies: nunca me cuido de mi personalidad, y siempre me desvivo por tributar á la ajena toda la consideración que sus méritos reclaman; pero en esta ocasión he creído cumplir con un deber entrando en tantas explicaciones, porque creo que es un dique contrapuesto al progreso de la versificación la tendencia de V. á explicar por pies la métrica común castellana; tendencia ya iniciada por la gran inteligencia de Bello, y llevada hasta sus últimas consecuencias por el genio analítico de V., en esto más lógico y más profundo que el de tan gran maestro.

Nó, estimadísimo compañero; los versos españoles comunes y corrientes no se miden por pies. ¿Cómo han de ser yámbicos los endecasílabos donde no hay yambos? ¿Cómo han de ser trocaicos los octosílabos donde no hay troqueos? ¿Cómo ha de haber rítmica con acentos anti-rítmicos? ¿Cómo ha de haber tortilla de huevos sin huevos?

¡Cuánto no pasa V. para explicar lo anti-rítmico! Pero ¿no le fuera más fácil el reconocer lo que es; quiero de-

cir, que no hay en español versos corrientes yámbicos ni troqueos, etc? Podrá la casualidad depararnos un horrible

que blándo rómpe y tiénde el Pónto en Chío;

podrá el azar regalarnos un precioso

brazos, cuello, pecho y alma;

pero de ahí á suponer la existencia de endecasílabos siempre hechos con yambos, y de octosílabos siempre construidos con troqueos, media el abismo interpuesto entre el creer en fantasmas hermosísimos ó comulgar con la escueta realidad. Lo potestativo y lo anti-rítmico son cosas que no encajan en lo rítmico.

¡Cuánto me ocurre todavía qué decir! Pero me ceñiré á muy poco más.

Me dice V. que acudirá á la prensa.

No me opongo.

Periodista yo de toda la vida, ni tengo miedo á la prensa ni rehuyo sus debates. Y mucho menos en el caso actual, en que soy invulnerable, pues no há lugar ni á discusión siquiera: por ser de evidencia que existen hoy por hoy dos versificaciones de muy distinta índole: una de acentos en parte potestativos cuya rítmica reside en la serie de los versos; y otra de acentos todos obligados, cuya rítmica reside en los versos como en las series de los versos.

Contra esto estoy seguro que se podrán presentar palabras, pero no composiciones.

Venga la polémica, pues, si á V. le place, no obstante mi convencimiento de que no ha de conducir á nada práctico; pero crea V. que á algo más conduciría (pienso yo) una correspondencia amistosa, sostenida por nosotros, con el desinteresado fin de fijar la nomenclatura, determinar el simbolismo más fácil para marcar los pies métricos, y, en una palabra, acelerar el progreso prosódico del español.

Y, á propósito, reconozco grandísimo ingenio en la invención de los trazos de colores rojos y azul empleados por V. El simbolismo salta á la vista, y la noción que indican entra por los ojos, como V. con gran criterio dice. Pero, reconocido esto así, ¿no será siempre en la práctica más conveniente y fácil simbolismo (no mejor) el que yo uso? Guiones hay en todas las imprentas: en todas hay también signos de admiración bastardilla: quitado el punto con un cortaplumas, queda un signo especial que no es necesario ya fundir y que puede servir expeditivamente para indicar las sílabas acentuadas de cada pie, mientras los guiones se emplean para indicar las sílabas inacentuadas.

V. mismo en su libro de 1889 ha tenido que renunciar á los trazos rojos y azules del de 1887, ya por requerir largo tiempo la ejecución, ya por resultar caro.

Necesarios llama V. á los acentos constituyentes del endecasílabo; pero ¿no son también *necesarios* los que yo denomino supernumerarios, toda vez que un endecasílabo carente de ellos resulta como *en cueros?* . . .

¿No le parece á V. absolutamente irreemplazable la palabra cesura en el sentido que yo le doy y que le da la Academia? ¿Por qué llamarla pausa?

Y no sigo más para poner término á esta carta.

Sobre métrica muy pocos escriben, porque muy pocos observan; V. y yo observamos, y acaso por falta de competidores pudiéramos nosotros sentar bases.

Doy á V. mi parabién por sus trabajos, ofrezco á V. mi amistad, me llenaría de satisfacción que V. la aceptara, y tendría sumo placer en que coadyuvásemos de común acuerdo al noble intento de establecer las leyes de la versificación española.

Y con la mayor consideración quedo de V. atento servidor Q. L. B. L. M.

E. Benot

Recibirá V. con esta carta, en paquetes certificados, las obras siguientes:

Examen crítico de la Acentuación Castellana: edición del 1866.

Examen crítico de la Acentuación Castellana: edición de 1888.

Versificación por pies métricos.

Patria (1).

Estudio sobre Shakespeare.

Breves apuntes sobre los Casos y las Oraciones.

Arquitectura de las lenguas: tomos 1.º y 2.º, el tercero y último está en prensa.

En el umbral de la Ciencia.

Movilización de las Fuerzas del Mar: tomo IX de las memorias de la *Academia de Ciencias.*

---

(1) En el Poema *Bailén*, contenido en el opúsculo, hay numerosos ejemplos referentes á los varios lugares que pueden ocupar las pausas en el endecasílabo.

Valparaíso, junio 9 de 1891

Señor don Eduardo Benot
Madrid

Mi estimado compañero y amigo:

Sus apreciadas cartas me han llenado de gusto y satisfacción, y de legítimo orgullo los conceptos con que V. me honra en ellas y en la galante dedicatoria puesta al frente de sus valiosas obras, dos de las cuales ya conocía.

Recibí esta muy estimada correspondencia el día 6, el 7 contesté su magna carta, que así se le puede llamar, pero salió mi contestación tan extensa que la dí á copiar. Por desgracia el copista aún no aparece y temo que no llegue á tiempo para que la lleve el vapor de mañana.

Por eso quiero anticiparle un resumen de mi contestación, en que la ruda franqueza propia de hombres de nuestra raza, le probará más que nada en cuánto le estimo.

Entro en materia.

Cuando dije "por *pies métricos* se ha versificado siempre", quise decir una cosa y V. entendió otra. Uniformemos nuestro modo de expresión y se restablecerá el acuerdo:

Para explicarme mejor, venga un ejemplo:

Garcilaso dijo, sin más regla que su oído, afinado en Italia:

El dulce lamentar de dos pastores.

Tomo yo ese verso, y examinándolo, agrego: se divide así:

El dúl–ce la–mentar + de dós–pastó–res.
2 6 8 10

Sus cláusulas rítmicas son yámbicas, con excepción de la 2.ª; luego el verso es yámbico, porque en él predomina este ritmo. He ahí un verso medido por *pies métricos.*

Nó, me dice V., la cláusula *ce-la* carece de acento; falta pues, el acento de la 4.ª para que ese verso sea yámbico: no está medido por *pies métricos.*

He aquí nuestro modo respectivo de entender las cosas.

Desde mi punto de vista, ó más bien de partida, V. comprende que yo tuviera razón para decir lo que dije; como V. lo tuvo para sostener lo contrario.

Ahora, adoptando su criterio, llamando *verso medido por pies métricos*, el que tenga todos sus acentos, entro de lleno en la cuestión histórica y afirmo:

1.º Los versos de cláusulas ó pies bisílabos (troqueos y yambos), no han sido ni serán jamás medidos por *pies métricos*, por dos razones; á saber: *a)* porque sus acentos caen muy juntos,—sílaba por medio,—y eso produce una sensación desagradable al oído, lo cual es contrario al fin de la versificación; y *b)* porque, de variar la acentuación dentro de la unidad del ritmo, resulta una belleza y una admirable riqueza de expresión, superiores á la acentuación rigurosa ó por pies que V. busca.

2.º Los versos de cláusulas trisílabas (dáctilos, anfíbracos y anapestos) aunque hechos al oído, se han medido siempre por *pies métricos*, y se seguirán midiendo

del mismo modo, porque por su naturaleza, no pueden dejar de llevar todos sus acentos, sin sonar mal al oído.

No hablo de excepciones: no las tomo en cuenta aunque pueda explicarlas.

Con lo dicho contesto á su insinuación para que le pruebe que los troqueos y yambos no se sujetan á estricta medida. ¡Ya lo creo! ni se sujetarán tampoco.

Por lo demás me bastarían los ejemplos *trisilábicos* que V. aduce para probar que en esos ritmos *los versos siempre se midieron por pies métricos*, sin necesidad de apelar á otros testimonios.

No obstante, citaré algunos ejemplos:

Dáctilos

El endecasílabo no se usa hoy; pero, aunque muy escaso, V. lo encuentra medido por *pies métricos* en refranes; en el *Poema del Cid*, de tarde en tarde; en el conde Lucanor, etc.

Ejemplos:

Lúnes y | mártes y | miércoles, | trés
1 4 7 10
juéves y | viérnes y | sábado | séis
1 4 7 10

Bién lo sa | bémos qu' él | álgo ga | nó
1 4 7 10

Poema del Cid

E será | siémpre tu | fáma de | récha
1 4 7 10

Conde Lucanor

Húyan los | años con | rápido | vuélo
1 4 7 10

Moratín

De los otros de este grupo no me ocuparé: el *adónico* siempre se ha medido como V. quiere: *Cé-fi-ro—blán-do*, so pena de que deje de ser adónico.

Anfíbracos

El *dodecasílabo* ó verso de *arte mayor*, lleva sus acentos en las sílabas 2-5-8-11. (¿Por qué lo llama V. de Rengifo?)

Se le encuentra desde el comienzo de nuestra poesía. Aparece en el *Poema del Cid*, en refranes y en coplas, desde las famosas de don Alfonso:

Palábras | y plúmas || el viénto | las lléva |
2 5 8 11

Refrán viejo

A tí Die | go Pérez || Sarmiénto | leál + |
2 5 8 11

Don Alfonso X

Non ósa | ningúno || dar sálto⁀á | la zága |
2 5 8 11

Poema del Cid, v. 491

Es cierto que era frecuente la variación de algún acento, sobre todo, el de la 2.ª que pasaba á la 1.ª ó á la 3.ª, de lo que hay ejemplo en los dos hemistiquios de:

Yéndo⁀en ro | mería || caecí⁀en | un prádo |
1 3

Eso acontecía en aquellos tiempos rudos é incipientes. Los versificadores de hoy son más escrupulosos y marcan

todos los acentos. En prueba de ello, tomo este ejemplo que tengo más á mano, asegurándole que hay muchos otros idénticos:

Sutíles | neblínas || las siérras | envuélven |
2 5 8 11
el viénto | silbándo || sacúde | los pínos, |
de niéve | cubiértos || están los | camínos |
y el lóbo⌒á | lo léjos || se siénte | aullár. + |
Cruzába⌒un | viajéro || con páso | segúro |
la sénda | sinuósa || que lléva⌒al | convénto |
y lléga | y⌒excláma: || —Por Diós, que⌒un | asiénto |
más álto | que⌒el mío || yo véngo⌒á | buscár. + |

De los *Eneasílabos lesbios*, de este grupo, le diré que si los hay mal hechos los hay también con todos sus acentos:

Y luégo⌒el | estrépi | to créce
2 5 8
confúso⌒y | variádo⌒en | su són + |
2 5 8
que rónco⌒en | las bóve | das hóndas |
2 5 8
tronándo | furióso | zumbó + |
2 5 8

ESPRONCEDA

ANAPESTOS

El decasílabo de origen italiano, lo encuentra V. medido por *pies métricos* desde tiempos remotos.

El abád | donde cán | ta,⌒ende yán | ta
3 6 9

Hasta Iriarte atinaba con esta acentuación tan marcada.

De sus hí | jos la tór | pe avutár | da
3 6 9

¿Qué mucho entonces que los centenares de canciones americanas en este metro y ritmo sean acertadas y casi todas irreprochables en su acentuación? ¿Quiére V. un ejemplo entre mil? Vea el primer tomo de mis Poesías, pájina 95, *El Gilguero*; y aunque no se me ha ocurrido escudriñarle los acentos, estoy seguro que V. los encontrará todos en su lugar correspondiente, y si por casualidad alguno no lo estuviere, culpe V. al mareo de esta larga travesía.

Busque ritmos trisilábicos en Arolas, Fernando Velarde *(Cánticos del Nuevo Mundo)*, Bermúdez de Castro, Zorrilla y otros, y hará V. abundante cosecha de versos y composiciones enteras con todos sus acentos rítmicos. Abra el *Parnaso Americano*, y hallará siempre lo mismo: los ritmos *bisílabos* ostentando su lujosa variedad de acentos, aunque siempre adheridos al troqueo ó al yambo; y los trisílabos siguiendo el compás del *pie métrico* respectivo con perfecta fidelidad.

Usted mismo nos da una muestra de la finura del oído popular que sabe marcar atinadamente todos los acentos, aun en la combinación alternada de dos metros y dos ritmos.

El demó | nio como⌒és—tan travié | so	10	sílabas	anapesto
en úna | bellóta | se quíso | meter + |	12	id.	anfíbraco
y su má | dre le dí | jo: Demó | nio,	10	id.	anapesto
¿en úna | bellóta | cómo⌒hás de—caber + ? |	12	id.	anfíbraco

¡Y cuidado! que estrofas de esta clase se hacían ya en tiempo de Quevedo, como que del amigo de aquel regocijado ingenio, del portugués Melo, es la que voy á citarle. Escribió éste una linda composición por *pies métricos*, como V. llama, alternando los anapestos y los

anfíbracos, y sin más rima que la asonancia en *í*. He aquí su primera estrofa:

Qué me pides, zagal, que te cuente
del verde consorcio que ayer tarde ví,
si no han vuelto hasta agora los ojos
que todos llevaron los novios tras sí.

Hay otras estrofas que en mi carta le cito.

"Los hechos son lo que son"; ahora saque V. las consecuencias.

¿Quiere decir esto que el nuevo rumbo que V. y que sus discípulos imprimen á la versificación sea inútil? Nó; de ninguna manera; es tan loable como fué la introducción de la *Silva* en tiempo de Boscán. La linda composición de F. Shaw, está llena de novedad y gracia; pero una vez que se repita muchas veces esa forma ¿acaso no llegará á cansar? ¿No será como la música de *La Traviata* molida por los organillos callejeros?

La Danza de las nieblas es de una factura muy original, que sorprende y agrada por su libre desenvoltura; pero más me agrada aun la simetría de las estrofas monométricas.

Ceñida de un cinto con luces del iris,
de blancos vapores tras tenue cendal,
en lo alto del cielo dormita la Luna
velando indolente su pálida faz.

Á los versos hechos al oído, á la versificación por instinto y adivinanza, sucederá la versificación consciente, y en el advenimiento de esta época, alguna parte nos toca. Llama V. la atención en España sobre este punto, y de América llegan á sus manos las leyes del ritmo, claras y precisas. Nuestras obras se complementan, y es

curioso que ésto, á través de los mares, salga de dos matemáticos dados al cultivo de la divina poesía, como que el número está en todas las armonías de la naturaleza! El ritmo es número que se desarrolla en series elementales sencillísimas. La aritmética es la clave de la lira universal.

Importa, pues, aclarar y definir, y ponernos de acuerdo en la nomenclatura y simbolismo de este arte métrica abandonada y menospreciada por los otros. Al menos aquí, los que nada hacen creen una ociosidad que otros se ocupen en hacer versos ó en enseñar á hacerlos.

Sea mi primera aclaración, el que jamás por jamás se me ha ocurrido que la *Versificación por pies métricos*, es decir, el "sistema de la versificación nueva, fundado á la par en la rítmica de cada verso y en la rítmica de las series", no sea suyo y muy suyo; ni que él deje de tener importancia en el progreso de la versificación castellana. Muy al contrario, creo que ese es un nuevo lauro, bello y legítimo, que el cantor de *Bailén* ciñe á su frente inspirada.

Arrastrado por el placer de conversar con V., he dejado correr como desbocada esta pecadora pluma, y en vez del extracto que me propuse al comenzar, he escrito una nueva carta distinta de la que mandé sacar en limpio.

Y advierto, repasando la suya, que en ninguna de las dos he hablado de la *cesura* sobre la cual V. me interroga.

Echemos, pues, un párrafo á galope sobre este tópico. La *cesura* no existe en castellano en el sentido latino.

Y no tiem | *bla* la⌒espa | *da*⌒en la ma | *no*

A estos sobrantes de un *pie* que pasan á otro, *bla*, *da*, *no*, llama V. *cesura*.

¿A qué conduce dar un nombre especial á esos recortes? Nadie lo hace, ni ello se necesita. Jamás se les toma en cuenta ni hay para qué nombrarlos.

Por otra parte, no es exacto, como V. dice, que haya una sílaba sobrante de un verso, que pase á formar pie métrico con las iniciales del siguiente. *Cada verso tiene existencia propia.* Uno está separado del otro por una *pausa métrica*, bien marcada, que impide la sinalefa y favorece el hiato, y que se opone á esos pases innecesarios de sílabas, los cuales en latín tenian razón de ser, más no en castellano. No hay pues tal *cesura* ó separación de sílaba que emigre de un verso á otro; y no existiendo el hecho ¿á qué la palabra?

Veamos un poco más:

El placér | que rebó | sa en mi ál | ma,
Zagalas | del Dauro, | festivas | cantad + |

Estos versos son de dos ritmos distintos, y no de uno solo como V. los hace: el 1.° es anapesto, y el 2.° anfíbraco.

Su verdadero esquema es el siguiente:

Si en los decasílabos regulares V. no pasa la sílaba final de un verso al siguiente; ¿porqué lo hace aquí? No hay razón ninguna.

Cada verso, lo repito, tiene su existencia propia y no pide ni presta sílaba á sus vecinos.

Por *cesura* todos entienden la pausa que separa un hemistiquio de otro. Reservo yo ese nombre para otro

corte métrico, por las razones que doy en mis *Estudios sobre la versificación castellana.*

Ahora permítame decirle, querido compañero, que la definición de *cesura* dada por V. en una nota de su valioso estudio de la *Nueva versificación*, no es precisamente lo que dice la Academia, como V. lo cree.

En la 1.ª edición del Diccionario, (la comenzada en 1726), define la *cesura* en la acepción que V. le da; pero advierte que *ella sólo se aplica á la versificación griega y á la latina.* En el último Diccionario se advierte lo mismo, y se agrega un segundo significado á esta palabra. «En la *poesía española*, dice, *cesura* es el corte ó pausa que se hace en el verso después de cada uno de los acentos métricos reguladores de su armonía.»

Hay en esto un manifiesto error, porque en 3 de los 5 ritmos, no puede haber ese corte, pausa ó compás, inmediatamente después de cada uno de los acentos métricos (rítmicos). Solamente el yambo y el anapesto se prestan á ese corte ó compás.

Según Littré, la *cesura* en la poesía latina se refería principalmente á los hexámetros, como él lo explica en su Diccionario; pero agrega que por *cesura* ahora se entiende la pausa que separa los hemistiquios. Así lo entendió Boileau y con él todos los preceptistas franceses; así lo entiende Bello y con él todos los americanos. Así lo entienden en España y en Italia.

En la prosodia griega y en la latina, donde se tomaba en cuenta la cuantía de la sílaba para formar los pies, había la clase de cesura de que V. habla; pero en las lenguas modernas que cuentan sus sílabas y no las miden, no existe ni se necesita semejante cosa. Entre los antiguos ese corte cesural hacía más armonioso el verso;

pero en nuestra métrica no tiene influencia ni razón de ser.

Yo llamo *compases* las pequeñas divisiones que van marcando los pies; *pausa intermedia* ó semi-pausa la que ocurre entre hemistiquio y hemistiquio; *pausa final* la que ocurre á fin de verso; y reservo el nombre de *cesura* para aquellos cortes ó pausas de compensación, que sirven para dar al verso lo que le falta en metro y en ritmo, es decir, para hacerlo que conste.

Antes de poner término á esta otra carta, escrita impensadamente para llenar un vacío, me complazco en reiterar á V. mis más vivas y cordiales expresiones de agradecimiento por sus benévolos juicios, que me alientan y estimulan, tanto más cuanto que mis trabajos de métrica sólo me han valido amargas decepciones. So pretesto político, se me ha hartado de improperios por la prensa desbocada que preparaba la más inicua de las revoluciones.

Los gacetilleros de la revolución, por el placer de zaherirme, y con escaso conocimiento de causa, tomaron mi métrica como pretexto de sus diatribas. Yo por cierto no les contesté, porque conocía sus fines y sus medios y no era propio descender hasta ellos.

Ahora comprenderá V. mejor cuán grato es para mí el juicio favorable de un escritor como V., entre nosotros conocido, respetado y estimado. Y si V. expresara su autorizada opinión por la prensa, me resarciría de muchas amarguras y restablecería el juicio extraviado de los que sin entender de métrica hayan formado concepto por lo que han visto en letras de molde. Afirmar la verdad es querer la justicia.

Va por este correo un paquete de libros: dos tomos de poesías, las pobres flores de mi vejez; una biografía

del señor Eliz, para poner al frente de ellas; el *Examen Crítico* del juicio del jurado sobre Métrica, y una recopilación de mis estudios sobre el cólera. Ruego á V. que se digne aceptarlos en testimonio de amistad, aprecio y agradecimiento con que tengo la honra de suscribirme de V. muy respetuoso amigo y compañero

EDUARDO DE LA BARRA

Valparaíso, 7 de junio de 1891

SEÑOR DON EDUARDO BENOT
Madrid

Mi muy distinguido amigo y compañero:

Perdida creía mi carta, y hoy con grata sorpresa recibo la suya, su magna carta, que he leído y releído con creciente interés y sumo agrado. Ella ha sido para mí como un rayo de luz en medio de la nube oscura que nos envuelve y acongoja.

Con no menos gusto hoy he devorado más que leído, su importante estudio sobre la *Versificación por pies métricos*, que encuentro enriquecido en su nueva edición, y de ambas lecturas resulta que en lo esencial estamos de acuerdo. Más aun, nuestros trabajos se completan.

Yo he evidenciado el mecanismo de los versos y he formulado sus leyes rítmicas; además, con los *versos compuestos* ó heterogéneos he abierto un nuevo horizonte á la versificación castellana. Á su turno, V. propone la nueva versificación por pies métricos, ó sea el verso con todos sus acentos rítmicos, en series libres ó estancias

compuestas de versos del mismo ritmo y de diverso metro.

Así pues, mis cuadros rítmicos sirven admirablemente á sus miras: ellos dan la pauta de la nueva versificación. Han llegado á sus manos con oportunidad y huélgome de ello cordialmente.

*
* *

Yo no busco polémica y sí esclarecimiento de las cosas. Amo la luz, busco la verdad, sirvo á la justicia. Al anunciar á V. que iba á la prensa, mi propósito fué el de dar á conocer su obra y popularizarla entre nosotros, aplicándole el compás de la crítica elevada, la que quiere el bien y sirve al progreso.

Cuando dije á V. "que por *pies métricos* se ha versificado siempre", no quise decir lo que V. ha entendido. Voy á explicarme mejor, si puedo, para que cese su justa alarma. Dije *pies métricos* para ajustarme á su nomenclatura: debí haber dicho *cláusulas rítmicas.*

Con un ejemplo aclararé lo que quiero decir.

Tomo un verso como éste:

El dúl-ce la mentár-de dós-pastó res
2 6 8 10

y digo que está dividido en *cláusulas* ó pies yámbicos.

Pero V. me contesta: ¡No tal! La segunda cláusula *ce-la* es inacentuada, por tanto, no es yámbica, ni lo es el verso por faltarle el acento de la cuarta sílaba. Yo llamo yámbico por que tiene 3 de los 4 acentos de ese ritmo. Usted no lo llama yámbico por que le falta uno. Simple cuestión de nombre.

De esta divergencia originaria nace el que yo diga que por *pies métricos* se ha versificado siempre, y que V. lo niegue. Estamos, pues, como aquellos dos caballeros armados que llegaron ante una estatua, cada cual por su lado.—"¡Qué lindo escudo de cobre!" dijo el uno.—"¡De plata!" exclamó el otro; y, sobre si era de plata ó de cobre, ambos rompieron lanzas, y ya mal feridos y moribundos, con haber cambiado de posición vieron que el escudo era de plata por un lado y de cobre por el otro! No nos pasará eso á nosotros ¡vive Dios! Ya sabe V. lo que quiero decir, y me encontrará razón, y yo á V. desde su punto de vista.

Pero, aun desde el punto de vista suyo, hay versos españoles y composiciones enteras que *al oído* se han construído con todos sus acentos, como V. los quiere y exige ahora, y éstas, en general, son de *ritmos trisilábicos.* Ahí, aunque uno no quiera, ni sepa de acentos, tiene que irlos marcando. Hasta Iriarte le dirá:

De sus hí-jos la tór-pe avutár-da
el pesá-do volár- conocí-a.

Y como Iriarte, el pueblo mismo, en infinitas coplas, no de troqueos ni yambos, pero sí de dáctilos, anfíbracos y anapestos. Sin ir más lejos, ¿no cita V. mismo decasílabos anapésticos y dodecasílabos anfibráquicos de origen popular y medidos rigurosamente por *pies métricos?*

El demonio, como es tan travieso,	10 sílabas anapéstico
en una bellota se quiere meter etc.	12 id. anfibráquico

Del *decasílabo* que V. exceptúa, desconocido de los latinos y de los provenzales, é inventado, según dicen, por

el italiano Maese Honesto de Bolonia, nada diré, sino que es muy común en América, y que siempre por siempre es, ha sido y será susceptible de dividirse en perfectos *pies métricos*, como V. quiere.

(Agregaré, entre paréntesis, que de este verso ya se encuentran muestras aisladas en los viejos refranes castellanos, v. gr. en éste:

El abád | donde cán | ta⌒ende yán | ta,
3 6 9

y es probable que se le extrajera de los mismos versos de *arte mayor*, como por ejemplo, de este de Berceo *(Himno á Santa María)*:

Tornó en Ave Eva | la madre de Abel

Suprimiendo *Eva*, queda:

Tornó en Á | ve la má | dre de Abél,
3 6 9

perfecto decasílabo anapéstico.

Tome V. otro verso cualquiera de arte mayor y resultará lo mismo, suprimiendo (Pérez), diremos:

Á tí Diego (Pérez) *Sarmiento leal*
3 6 9

Pongo fin á esta digresión, que nos llevaría muy lejos y que espero mandarle completa más adelante, y prosigo (1).

Exceptuando, pues, el decasílabo, hoy muy abundante,

---

(1) El *Estudio* referente al origen de los versos castellanos y formación de las coplas y estancias, desapareció en el saqueo de mi casa.

que *no puede dejar de dividirse en pies métricos*, observaré que en el mismo caso se hallan los eneasílabos de Espronceda, los dodecasílabos y alejandrinos modernos de Fernando Velarde, Bermúdez de Castro, Zorrilla y otros en España, y de infinidad de poetas americanos, entre los que cito como muestra al dulcísimo cubano José Joaquín Palma, de quien puede V. ver breves ejemplos en mis *Estudios sobre versificación*, pág. 43.

Si yo quisiera citarme á mí mismo, le mostraría composiciones enteras en que todos los acentos rítmicos están en su lugar; pero si yo no me cito me ampararé bajo el ala de su propia irrecusable autoridad. ¿Acaso V. mismo no cita como modelos de la versificación por *pies métricos* "El Triunfo", de Martínez de la Rosa?

¿No cita los *endecasílabos dactílicos* de Moratín, de que ya se encuentran ejemplos en los refranes viejos y en el *Poema del Cid?* ¿No cita todavía á Maury y á don Alberto Lista, á quien, como á Espronceda, V. moteja el que *á veces* no marquen bien y rigurosamente los *pies métricos?*

Y entonces, ¿cómo me dirá V. que históricamente no puedo probarle que siempre se han medido los versos castellanos por pies métricos?

Lo que hay de cierto es, que los ritmos *bisilábicos* (en que predominan el troqueo ó el yambo), tienen una grandísima libertad acentual, y de ahí su variedad y bello desorden rítmico; mas en ellos siempre prevalece y se advierte un ritmo, aun cuando no se marquen todos sus compases. Estos, como V. rigurosamente quiere, no están sujetos á *pies métricos*, ni jamás conseguirá V. someterlos á regla, que eso los anularía.

No así los *ritmos trisilábicos:* si en ellos no se marcan todos los acentos rítmicos, casi siempre resultarán

defectuosos. Medidos *al oído*, en todo tiempo han sido bien acentuados, marcándose su compás de 3 en 3 sílabas, ya sea comenzando por la 1.ª, la 2.ª ó la 3.ª

Si se trata de los primeros (los bisílabos), V. tiene razón; jamás se han sometido á la medida cabal. Si se trata de los segundos (trisílabos) yo tengo razón en decir que *siempre se han medido por pies métricos.*

Sea lo que fuere, ello es que lo dicho nos pondrá de acuerdo, como lo espero.

*
* *

La verdadera novedad de su invento está en exigir absoluta seguridad acentual en el verso, y en seguida permitir su libre combinación en estancias de diversos metros, pero del mismo ritmo, á voluntad del poeta y según sus conveniencias.

Esto no se había hecho en la forma que V. propone, y es un evidente adelanto, pero no constituye un sistema de nueva versificación castellana, ni V. lo pretende desde que me dice: "Yo quiero los dos sistemas: El corriente y el nuevo." Y en esto, otra vez estamos de acuerdo. Yo quiero el antiguo, y quiero y aplaudo la nueva conquista.

Usted me cita el aforismo macarrónico: *natura non facit saltum*, y yo le contesto con este otro: *Nihil nobum sub sole*, y es probado, aun en este caso suyo.—Don José Fernández Madrid, poeta colombiano, que murió en 1830, escribió un *Canto á Bolívar* de que voy á trascribirle una sola estrofa:

¡Oh! Cuántos prodigios y heróicas hazañas
la gloria en sus fastos podrá eternizar,

decidlo vosotras, inmensas montañas,
vosotros, oh ríos, rivales del mar.
¿Y qué no supera
Colombia guerrera
si tú la diriges, Deidad tutelar?
En medio de abismos, escollos y horrores
la nao velera
al puerto anhelado va pronto á surgir;
y al sabio piloto con palmas y flores
la América libre saldrá á recibir.

Todas las estancias, que son once, tienen el mismo corte y estructura. En esto se ve ya la tendencia á emplear los ritmos rigurosamente acentuados, en reemplazo de las yambos usados en las canciones, sobre todo en las de carácter heroico. Aquí también se inicia la combinación de metros; mas con cierta tímida reserva y pulcra economía que está lejos de la libertad que V. y sus discípulos gastan con desenvoltura.

Por capricho han solido mezclarse metros y ritmos, como en cierta fábula de que reproduzco la primera estrofa:

	(No falta un solo acento.)		
Con vientos en contra	6	sílabas,	anfíbraco.
sin miedo ni afán,	6	"	"
la nave avanzaba orgullosa	9	"	"
dividiendo las olas del mar.	10	"	anapesto.
Y cual reina triunfante, cual diosa divina	13	"	"
que tiene en la prora su trono y altar,	12	"	anfíbraco.
los mares aquieta, los vientos domina,	12	"	"
y dirige la nave imperiosa	10	"	anapesto.
aquella figura divina	9	"	anfíbraco.
deidad peregrina	6	"	"
de extraña beldad.	6	"	"

Y tal capricho, que no sistema, no es sólo de ahora. Ya en el *Romancero general* se encuentra esta mes-

colanza de versos de 9, 10 y 13 sílabas, con cierto aire y movimiento, como para acompañar el baile.

Zagaleja del ojo rasgado,
vente a mí que no soy toro bravo;
vente a mí, zagaleja, vente,
que adoro las damas, y no mato la gente.
zagaleja del ojo negro,
vente a mí, que te adoro y quiero. . . .

*
* *

Me dirá V. que la preciosa composición de Fernández Shaw, es otra cosa! Sin duda alguna, y yo soy el primero en reconocerlo y aplaudirla; pero si me agrada como una feliz innovación, cuando eso se haga común, ¿nos gustará lo mismo?

Vea V. lo que son las cosas y los gustos, ó acaso la costumbre, de que no es fácil emanciparse!

Reconociendo que la libertad de metro que V. introduce, en muchos casos será una ventaja, me costará acostumbrarme al empleo de estrofas no homogéneas y simétricas, bien que soy por naturaleza muy abierto á las reformas y amigo de la libertad hasta en los dominios de la métrica. Creo que la simetría estructural es parte de la belleza, y para mostrar la diferencia entre ambas construcciones, casi tentado estoy á coger su preciosa *Danza de las Nieblas* y darle una forma regular. ¿Y por qué nó?

Hagamos la prueba, y cotejemos desde el punto de vista indicado.

Allá va!

En lo alto del cielo dormita la luna
de blancos vapores tras tenue cendal;

ceñida de un cinto con luces del iris
oculta indolente su pálida faz.

Pendientes las harpas de verdes naranjos
absorben la esencia del rico azahar,
y el aire se puebla de músicas vagas,
enigmas sonoros de incierto compás.

Sutiles, del río las nieblas avanzan,
sus blancos ropajes tendiendo se van,
y entonces las harpas, les dicen en coro:
"Venid á embriagaros en flor de azahar."

Los verdes naranjos agitan sus copas
y bajan las nubes donde ellos están.
Las pálidas nieblas que anima la luna
—¿Son nieblas?—¡Son Hadas! que en círculo van!

Al dulce y aéreo compás de su ronda
me mandan sus besos en giro fugaz.
¡Qué gratos acordes desprenden las harpas!
¡Qué gratos efluvios derrama el azahar!

Bien sé que estas nieblas danzando á la luna
son sueños tan sólo de un vago ideal.
Al ver estas Hadas, ¿quién piensa en el mundo?...
¡Más danza!... ¡más besos!... ¡dejadme soñar!... (1)

Dispensándome el atrevimiento, que sólo por vía de ejemplo y al correr del lápiz he intentado, compare us-

---

(1) La composición del señor Benot, que lleva por título *La Danza de la Niebla*, es la siguiente:

En lo alto del Cielo
dormida la Luna,
de tenues vapores tras blanco cendal,
dentro anillo bordado de esmaltes del iris,
oculta indolente su nítida faz.
De naranjos colgadas mis harpas eolias,

ted sus versos heterométricos con estos homométricos, hechos con los mismos elementos. Yo estoy por éstos.— ¿Y usted? ¿Por los otros? ¡sin duda! Y no me diga que cada uno alaba su género, porque aquí todo el género es suyo, y mío apenas el corte.

Sea como fuere, ello es que usted tiene razón en pedir que los versos castellanos (*trisilábicos*, diría yo) se ajusten estrictamente al ritmo en su acentuación, porque de esa constante regularidad resultarán más melodiosos. Pero como luego se incurriría en el defecto de la mo-

---

se empapan de efluvios de flor de azahar;
y los aires se pueblan de enigmas sonoros,
de música ambigua
y acordes sin ritmo de incierto compás.

Desde el río sutiles
las nieblas avanzan
la atmósfera espesan... ya vienen... se van...
Y las llaman las harpas eolias en coro:
"Venid á embriagaros en flor de azahar"
Los naranjos les abren sus gárrulas copas
movidos al soplo de brisa locuaz...
Y ellas entran con hilos de luz de la Luna;...
...¡son Hadas! ¡no nieblas!
que, asidas las manos, en círculo están.

Y al vaivén dislocado
de errática danza
me tiran mil besos en giro fugaz!...
¡Qué dulzura en la voz de las harpas eolias!
qué dulces efluvios de flor de azahar!...
...¡Ay! yo sé que estas nieblas danzando á la luna
son sueños tan sólo de un vago ideal,
mas, al ver estas Hadas, ¿quién piensa en el mundo?
...Más besos... más besos...
Adiós, no me llames... adiós, Realidad.

notonía, y de una monotonía *hipnotizante*, usted lo evita con la variedad de metros y pausas que introduce y emplea. Mas, como luego veremos, esta aplicación es limitada.

Es evidente que por tal camino se extienden los dominios de la métrica española, y á usted toca la gloria de descubrir esa nueva tierra; empero no desatenderemos ni olvidaremos por lo nuevo ese viejo mundo poético, jalonado por eminencias como son el sabio rey Don Alfonso, Juan de Mena, Garcilaso, Quintana y Núñez de Arce, gloriosos representantes, entre muchos, de las cinco épocas de nuestra poesía castellana.

*
* *

Las primeras *Silvas* que en castellano se dieron á luz, debieron causar extrañeza y disgusto entre los aferrados Castillejos de aquella edad, y encontraron sin duda, la tenaz oposición de amargos críticos. Así encontrará usted contradictores en su propia casa; pero su reforma es tan clara y racional y sobre todo tan cómoda, que por fuerza se abrirá camino, lo mismo que la *Silva* en otro tiempo, y luego hallará aplicaciones.

La reforma de Boscán y Garcilaso no suprimió las trovas, ni las coplas castellanas, ni el romance, ni las seguidillas, ni ninguna de las formas populares acrecentadas después con la décima, sino que todo se armonizó hermanablemente para gloria de las musas españolas.

La flor de su sistema no suprimirá del árbol de la poesía, ni las hojas, ni las ramas, ni el viejo y glorioso tronco castellano.

Vendrá la versificación por *pies métricos*, regular en el ritmo, irregular ó variada en el metro (con estrofas libres).

Existirá siempre la versificación por *cláusulas rítmicas*, irregular en el ritmo; regular en el metro (con estrofas simétricas).

Observe V., le ruego, que los metros *trisilábicos* (dáctilo, anfíbraco y anapesto) exigen la regularidad en el ritmo que usted apetece; mientras que los *bisilábicos* (troqueo y yambo) se prestan mejor á la variedad antigua, que en ello está su riqueza y gracia.

Sobre esta última afirmación, pruebas al canto, como á V. le gusta, mi docto y estimado compañero.

Tenemos el verso de Macías; *Cativo da miña tristura.* Pero nó; éste se divide en pies métricos,

Catívo | da míña | tristúra
2 5 8

y es un *enneasílabo anfibráquico*; mientras que yo quiero hablarle *de la variedad de acentos del octosílabo.* Digamos entonces como encabezamiento:

Cautívo de mí tristéza,
2 7

y á este verso hagámoslo seguir sucesivamente de los siguientes:

1. quiéro vérte dúlce bién *(troqueo)*
   1 3 5 7
2. vívo muriéndo de amór *(dáctilo)*
   1 4 7
3. de amóres vívo muriéndo
   2 4 7
4. me muéro de mál de amór
   2 5 7
5. vívo y muéro de mi amór
   1 3 7

6. vívo por tí, línda níña.
1 4 5 7

7. sólo por tí, mi amór, vívo
1 4 6 7

8. por tí sóla, mi bién, vívo
2 3 6 7

9. mi bién, por tí, sólo vivo
2 4 5 7

10. cruél dolór, para tí vívo
1 3 6 7

11. quiéro morír sin tardánza
1 4 7

12. moriré de mi dolór
3 7

13. moriré de mál de amóres
3 5 7

14. mísero amadór seré
1 5 7

¡Qué variedad de acentos! y por cierto que las combinaciones no están aún agotadas! Ahora, pregunto yo, ¿por qué reducir á los poetas á las dos primeras formas, *yámbica* y *dáctila*, las únicas perfectamente rítmicas ó que se dejan medir por *pies métricos*? ¿Acaso los otros son menos cadenciosos y gratos á los oídos españoles?

¿Condenaría V. esta quintilla á las gemonias de los versos contrahechos, porque ninguno de los suyos es rigurosamente ajustado á los ritmos cabales del octosílabo?

Índica región florída
1 5 7

envuélta en diáfano chál
2 4 7

que muélleménte tendída
2 4 7

pásas la indoléntе vída
1 5 7

bájo un ciélo tropicál.
1 3 7

Lo único que me inclino á cambiarle es el acento en que comienza el 4.º verso, diciendo *pasás*, y, nótelo V.,

ese acento en la primera es rítmico en ambas estructuras del octosílabo!

Lo condenable no es la variedad de acentos dentro de la unidad del ritmo, sino lo que resulta soso é inarmónico por mala distribución de ellos, como este verso de Plácido:

Génio de | la amistád púra
1 6 7

Y si ésto, mi señor y amigo, se puede decir del octosílabo, representante de los troqueos, ¿qué mundo de cosas no se dirá del endecasílabo, que es la más alta expresión del ritmo yámbico?

(He puesto en prensa un estudio sobre este precioso verso, que tendré el gusto de mandarle oportunamente).

Por *pies métricos* (con todos sus acentos) no hay sino dos endecasílabos, (y si por ahora no hablo de un tercero que existe, es por no complicar las cosas):

El *dáctilo* (acentos en 1-4-7 y 10), antecesor del yámbico entre los italianos, del cual se encuentran muchas muestras aisladas en nuestros antiguos poetas, sobre todo en Boscán y que V. equivocadamente atribuye á Moratín; y,

El *yámbico* (acentos en 2-4 6-8 y 10), que admite dos estructuras (la 1.ª con acento en 6 y 10, la 2.ª en 4-8 y 10). Á este verso se debe la feliz transformación de la poesía castellana que pasó como por encanto de las coplas antiguas del tiempo de Don Juan II á la espléndida versificación de su siglo de oro en España.

Prescindiendo del *dáctilo* que no se usa, el *yámbico* puede tomar 50 formas diferentes, dentro de sus dos estructuras fundamentales, realizando así la *variedad en la unidad,* tan apetecida y buscada en el arte.

¿Por qué desechar esa variedad y elegantes formas que son la mayor riqueza de nuestra versificación castellana? ¿Para reducirnos á la forma típica, tan pesada por su multiplicidad de acentos próximos? ¡Sería empobrecernos sin honra ni provecho!

Usted mismo confiesa que 20 versos seguidos de este tipo, con todos sus acentos, serían insoportables, y yo pienso lo mismo. Luego debemos ambos estar de acuerdo en decir que por la sola forma típica del endecasílabo (la por pies métricos), no se pueden proscribir las otras 50 formas que le dan gracia y variedad infinita.

Si sostuviéramos lo contrario, pasaríamos por unos derrochadores de nuestra opulencia parnasiana, y nadie nos haría caso.

Aunque V. es un insigne maestro en este arte, y bien sabe cuál es la riqueza de formas de nuestro endecasílabo yámbico, no resisto á la tentación de arrancar una página á mis *Nuevos Estudios*, que acredite siquiera mi paciencia y laboriosidad, pues muchos millares de versos he analizado para dar el siguiente extracto, en que se muestra la variedad de acentos de que es capaz el verso endecasílabo yámbico:

PRIMERA ESTRUCTURA

acentos	6.ª y 1.ª
6-10	Á la tranquilidad tiranizada.
	B. ARGENSOLA
1-6-10	Lauros de Salamina y de Platea.
	QUINTANA
6-7-10	Y de inmortalidad sales radioso.
	D. ARTEAGA

2–6–10 Dichoso el corazón enamorado.

SANTA TERESA

3–6–10 Luminosa pirámide levanta.

HEREDIA

4–6–10 La militar, valiente disciplina.

QUEVEDO

1–3–6–10 Mira mármoles y arcos destrozados.

CARO

1–4–6–10 Cobran verdor los sauces acopados.

JÁUREGUI

2–3–6–10 Llorad, naves del mar, que es destruida.

HERRERA

2–4–6–10 En torno van del carro esplendoroso.

OLMEDO

2–5–6–10 Y sólo el valor ínclito sublima.

ARRIAZA

1–6–7–10 Flérida para mí dulce y sabrosa.

GARCILASO

2–6–7–10 La Patria y el honor, últimos restos.

M. DE LA ROSA

2–6–9–10 Al regalado son de la voz tierna

F. DE LA TORRE

3–6–9–10 Á la atónita Grecia narró un día.

M. DE LA ROSA

1–2–4–6–10 Ven, pues, serrana mía, y no te escondas.

VILLEGAS

1-3-6-7-10	Joya fué la virtud, pura y ardiente.
	JÁUREGUI
1-4-6-7-10	Raya, dorado sol, orna y colora.
	GÓNGORA
2-4-5-6-10	¿Por qué en amor cual antes no se enciende?
	MORA
2-4-6-7-10	Mi vista hirió tu luz, dulce hermosura.
	QUINTANA
2-4-6-9-10	¿Has visto en otro amante otra igual pena?
	HERRERA
1-3-4-6-7-10	Ave ó pez, sombra ó flor, nube ó estrella.
	SALAVERRY

SEGUNDA ESTRUCTURA

acentos	(4.ª, 8.ª y 10.ª cesura)
4-8-10	Al solitario cazador espanta.
	HEREDIA
1-4-8-10	Puesta en silencio y en temor la tierra.
	HERRERA
2-4-8-10	Oyendo el son de las parleras aves.
	LOPE DE VEGA
1-2-4-8-10	Tú, mudo esposo de la noche umbría.
	QUINTANA
1-4-5-8-10	Tiembla la luz sobre el cristal sombrío.
	BALBUENA
2-3-4-8-10	Jamás, nó, nunca me verás rendido. . .

VERSOS CON ACENTOS DE AMBAS ESTRUCTURAS A LA VEZ

acentos	
	. . . Vuelve
6–8–10	a la seguridad del puerto; mira
	que se te cierra el cielo. . .
	F. DE LA TORRE
1–6–8–10	Ménova, que con turbia y alta frente
	RIOJA
2–6–8–10	El dulce lamentar de dos pastores.
	GARCILASO
3–6–8–10	En la fría y desierta y dura tierra.
4–6–8–10	Constitución robusta y pecho noble.
3–6–7–8–10	Eres tú para mí luz, aire, vida.
1–2–6–8–10	Ven, virgen de mi amor, mi dulce encanto.
1–3–6–8–10	Dulces guerras de amor y dulces paces.
	GÓNGORA
1–3–6–9–10	Cuantas veces los monstruos que el mar cierra.
	QUEVEDO
1–4–6–8–10	Salgo al ameno valle, subo al monte.
	JOVELLANOS
1–4–7–8–10	Déspotas fueron que allí mismo alzaron. . .
2–5–6–8–10	Desprecia el varón sabio á la fortuna.
	QUEVEDO
2–4–6–8–10	Un día puro, alegre, libre quiero.
	FR. LUIS
2–3–6–8–10	Faltar pudo su patria al grande Osuna.
	QUEVEDO
1–2–4–6–8–10	¿Quién pudo en tanto horror mover el plectro?
	MORATÍN

1–2–4–5–6–8–10 ¡Cuán pobres y cuán ciegos ¡ay! nos dejas!

FR. LUIS

1–3–4–6–8–10 ¿Dónde está el bien perdido? ¿Dó el encanto?

MORA

1–3–5–6–8–10 ¿Cuál alarbe, cuál scita, turco ó moro?...

QUEVEDO

1–3–6–7–8–10 Oro, tesoro y paz, bien, gloria y vida.

LOPE DE VEGA

***

¿Es esto todo? Nó; aun hay otras formas, como las que resultan de combinar los acentos del dáctilo y del yambo:

Flérida tiémbla, y tú, fiéro la oprímes — 1.ª estructura
1 4 6 7 10
Cón sin iguál crueldád, bárbaro móro
1 4 6 7 10
Déspotas fuéron: allí mísmo alzáron — 2.ª estructura
1 4 7 8 10
Tajo afrentoso por altar del pueblo.

Podría continuar; pero con lo apuntado basta y sobra.

¿Querría V. que esta riqueza de expresión artística desapareciera para reemplazarla por la monotonía del endecasílabo típico? ¿Sacrificaría V. el hecho real, la actual opulencia lírica de este verso, al gusto de poder decir: Ahora sí que tenemos endecasílabos yámbicos verdaderos, todos medidos por *pies métricos*, todos iguales, todos uniformados como un regimiento de línea?

¡Nó, nó! Usted no quiere, sin duda, que retrocedamos á los tiempos de Díaz Rengifo, ¡qué digo! á los de

Don Álvaro de Luna, cuando nadie hacía caso de los sonetos prematuros del marqués de Santillana, ni la lengua se había enriquecido, ni el oído se había afinado lo bastante para manejar como hoy lo hacemos el precioso verso italiano, el nobilísimo endecasílabo, de tantas entonaciones y variadas melodías.

Nó, mi respetado amigo y compañero, V. no pretende borrar de una plumada el tesoro de poesía acumulado desde principios del siglo XVI hasta hoy! Usted no querrá despojar á la musa de Castilla de su joyante traje de gala; V. no someterá el flexible endecasílabo al rígido cartabón de sus *pies métricos.*

El octosílabo y el decasílabo seguirán existiendo libremente como hasta aquí; con su aire troqueo el uno, con su movimiento yámbico el otro, aunque estos ritmos no siempre marquen uno á uno todos sus acentos. Ellos son rebeldes, absolutamente irreductibles al sistema de V.; indomables como fueron los cántabros para los romanos, y los hijos de Arauco para los esforzados conquistadores españoles.

Tendrá V. que reducirse, lo repito, á los *metros trisilábicos*, á esos que, por su naturaleza, piden el freno rítmico, hecho para ellos, y que sólo en ellos se empleará con ventaja. Enfrenará V. al brioso corcel, pero nó á las aves del cielo.

Yo he dado los *cuadros* con los acentos que teóricamente deben tener los versos castellanos; pero no los someteré á la tortura innecesaria é infecunda de que forzosamente los lleven todos.

Esos *cuadros* y sus series de número, son el ideal matemático, y no el ideal estético del verso, y ambos ideales pueden y deben coexistir. En esos *cuadros* se

apunta el lugar preciso donde debe caer cada acento rítmico; pero, como los versos no son cajitas de música, sino que en ellos palpita el nervio humano, de ritmo no siempre definido, comprendo que haya á veces cierta belleza en alterar la regla rítmica para dar lugar á elegantes variedades y á aquellas notas emocionales que no sólo halagan el oído, sino que van á vibrar hondamente en el corazón humano.

Y fuera de esta consideración estética, que puede ser demasiado subjetiva, ¿acaso no resultan á veces más musicales algunos versos en que se han alterado los acentos rítmicos?

Ello es innegable. Ahí tiene usted el sáfico.

Millares de ejemplos pudiera citarle; pero creo que hablo á un convencido, y, en todo caso, á un doctor en la materia, lo que me ahorra las citas.

***

En cambio, permítame todavía una última consideración sobre el inconveniente de querer reducir toda la versificación á las reglas del estricto deber para con el ritmo matemático.

Los monumentos colosales, como todos saben, se hacen de granito, ó suelen ser tallados en la roca viva; el Partenón es de mármol; de bronce las grandes estatuas; y las pequeñas, de finísimo alabastro, de oro y de plata. Así también la poesía emplea diversos materiales, unos susceptibles de finura y pulimento, y otros nó.

En los grandes poemas heroicos, en la oda arrebatada, en la desceñida elegía, el ritmo uniforme, invaria-

ble, mecánico como el tic-tac de la péndola, sería insoportable, por más que se le disimulase con metros varios, y cortes y cesuras. Allí se necesita de la piedra tosca y ciclópea, del mármol glorioso, del bronce que chispea al sol como el casco de la Minerva que desde el Acrópolis reberveraba sobre el mar Egeo.

Para los camafeos, blanco y rosa; para el fino y alado madrigal, ya es otra cosa! *El Triunfo* es un primor; pero un primor de salón, y allí el poeta, sin que nadie se lo advirtiera, supo colocar todos los acentos en su lugar verdadero, así como en el collar de blancas perlas coloca el joyero los rojos rubíes con perfecta simetría.

Pero imagine usted á Rioja, á Herrera, á Ercilla reducidos á la acompasada acentuación trisilábica, en que campea su *nuevo* sistema, y dígame si se atrevería V. á condenarlos á la tortura de Juan de Mena obligado á encerrar su pensamiento en las pesadas coplas de arte mayor!

Como los que nos trajeron la *Silva*, conténtese V. con habernos dado, no un nuevo sistema de versificación, sino una forma más, un nuevo traje para la Musa española, que en ello no hay poco mérito, aun cuando más no fuera por la misma rareza del galante obsequio y novedad del intento.

*
* *

Paso á otro punto meramente doctrinal.

La elegante estrofa en que está escrito *El Triunfo*, y otras análogas que V. cita, creo que se debe al portugués Melo, el amigo de Quevedo. Él tiene una linda

composición en que los anapestos son libres, y los anfíbracos todos asonantes en *i*, la cual así comienza:

Qué me pídes, zagál, que te cuénte (10 sil. anapéstico)
del vérde consórcio que ayér tarde ví, (12 sil. anfíbraco)
si no han vuélto hasta agóra los ójos
que tódos lleváron los nóvios tras sí.

El esquema de estos versos que V. da, puede mejorarse.

El primer verso está bién representado, y es así, reducido á mis signos:

El segundo, que es de ritmo anfibráquico, debe representarse como tal:

No hay razón ninguna para reducir la primera cláusula ó pie de este verso á dos sílabas, y mucho menos para juntar éstas á la sílaba final del verso anterior. Cada verso tiene su existencia propia; la pausa final lo separa del que sigue.

Lo que la Academia llama *cesura*, sílaba sobrante de un pie que pasa al siguiente, no hay para qué tomarlo en cuenta en la métrica castellana, como en la latina, y á esta se refiere la docta Corporación.

Hoy por *cesura* se entiende el corte dado al verso para separarlo en dos porciones. Tiene *cesura* el endecasílabo de la segunda estructura, y como tal el sáfico; y la tienen los versos dobles como el decasílabo (5 + 5 = 10)

el dodecasílabo (6 + 6 = 12), el alejandrino (7 + 7 = 14), el de 16 sílabas (8 + 8 = 16), etc.

En mis *Estudios de versificación Castellana* me ocupo extensamente de las pausas métricas y de la verdadera *cesura*.

Ahora, como esta carta en contestación á la grata de V. que recibí ayer, va ya muy larga, y deseo todavía corresponder á la invitación que V. galantemente me hace para ponernos de acuerdo en la nomenclatura y signos gráficos que deben usarse en la métrica, me reduciré á la lacónica brevedad de un índice.

Propongo á V., á virtud de su invitación, las siguientes denominaciones y signos:

Metro, medida, número de sílabas del verso.

Ritmo, órden de acentuación.

Pie ó cláusula rítmica, grupo de sílabas y acentos, que en el verso se repiten.

Estas son 5:

CLÁUSULAS de donde sale el RITMO

Bi-prima	′ | / 1	bi-1.º ó troqueo
Bi-segunda	| ′ / 2	bi-2.º ó yambo
Tri-prima	′ | | / 1	tri-1.º ó dáctilo
Tri-segunda	| ′ | / 2	tri-2.º ó anfíbraco
Tri-tercera	| | ′ / 3	tri-3.º ó anapéstico

Acentos rítmicos, los que marcan el ritmo; de éstos unos son *esenciales* y no pueden faltar, como por ejemplo, los de las sílabas 4, 8 y 10 en el endecasílabo yámbico de la 2.ª estructura.

Acentos a-rítmicos, los no-rítmicos, como el de la 1.ª y 3.ª en el verso citado.

Acento anti-rítmico, el que perjudica al ritmo, como el de la 5.ª en el endecasílabo de la 1.ª estructura.

Pausa final, la que se hace á fin de verso (P).

Pausa intermedia ó semi-pausa, la que ocurre entre hemistiquio y hemistiquio (llamada cesura) (||).

Cesura ó pausa de compensación, la que se hace en la lectura para llenar la medida ó robustecer algun acento (|).

Compás, la pequeña pausa entre pie y pie para marcar la cadencia (×) ó bien (—).

Sinalefa (a͡e).

Hiato, a⌋a ó bien a)e.

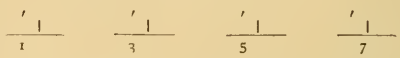
Punto disolvente (a̤ e).

Sílaba que gana el final agudo (+).

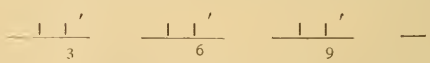
Apóstrofo, (L'alma). Hay ventaja en volver al apóstrofo usado por los *Petrarquistas*.

Los *esquemas*, de líneas con acentos. Ejemplos:

OCTOSÍLABO TROQUEO



DECASÍLABO ANAPÉSTICO



Estos son más claros, más evidentes, permiten marcar los acentos, y son signos fáciles de arreglar en nuestras imprentas.

Prefiero mis *rayitas* á sus *puntos* de admiración sin punto, porque son más expresivas y fecundas: entran mejor por los ojos y se prestan á expresar diversos accidentes métricos como la tilde y el número. Mediante

su auxilio he estudiado y resuelto diversas cuestiones de métrica, sumamente interesantes, que luego le comunicaré, lo que seguramente no habría podido hacer valiéndome de sus signos.

La razón de que es fácil arreglarlos en las imprentas no es bastante: en tal caso más valiera emplear letras. Comparemos; (a) esquema suyo, (b) el mío, (c) por letras:

! – –	! – –	! –	(a)
′ ı ı	′ ı ı	′ ı	(b)
1	4	7	
ánn	ánn	án	(c)
1	4	7	

Estas son las 3 anotaciones que pudiéramos emplear; pero yo sería un desconocido si olvidara la clave que todo me lo ha desembrollado en métrica. Lea V. y medite los cuadros armoniosos de números (metro y ritmo) que doy al final de mis *Estudios*, y verá cuán sencillo es todo, como que el ritmo tiene que estar sujeto á las eternas leyes naturales que rigen la acústica.

El *subpunto* que V. ha ideado comienza á prestarme buenos servicios y no dudo que pronto será un signo corriente, por todos adoptado. No obstante, prefiero otros más marcados, más evidentes, pero sólo para los estudios y demostraciones de la métrica; tal como las letras del alfabeto griego que emplea el álgebra excepcionalmente, cuando las toma de ordinario del abecedario latino. Lo ordinario y corriente, sea su *subpunto:* mas, para que la sinalefa salte al ojo cuando sea menester, empleemos un arco, que abarque las vocales contraídas $\overset{\frown}{a\ e\ u}$; y para el hiato, un signo que separe materialmente, sin confundirse con otros, como estos:

a ⌋ e, a ⌈ e, a ⌉ e, a ⌊ e, a / e, a)e, a ⊥ e, a ⊥ e.

¿Cuál de ellos prefiere V.?

Definir bien es avanzar. Una vez madurado este trabajo, puede, la docta é ilustre Academia de la Lengua, pulirlo, fijarlo y ponerle su gran sello; que es como acuñarlo para que salga á la pública circulación y comercio del mundo.

Siento que una carta de la importancia de ésta, principalmente por la persona á quien va dirigida, haya tenido que ser una improvisación, y por lo mismo larga y desaliñada, ya que no he querido dejar pasar el correo próximo, que de aquí sale en dos días más, sin contestar la preciosa carta suya, con que V. bondadosamente ha querido complacerme y honrarme.

Disimule V. con benevolencia los defectos inherentes á esta prisa y á mi deficiencia, y perdone la franqueza, acaso ruda, con que emito mi opinión, que ella es hija de mi carácter, acostumbrado á la verdad desnuda; mas no por eso dude V. ni por un momento del cariño y aprecio que V. me inspira, ni del agradecimiento, por sus bondades para conmigo, con que le estrecho la mano á través de los mares que nos separan.

Antes de terminar, diré á V. que no conocía su obra magistral sobre acentuación castellana; que soy suscriptor á su *Arquitectura de las Lenguas;* y que al leer sus valientes, robustas y patrióticas estrofas á las Navas y á Bailén he sentido el estremecimiento del orgullo de raza satisfecho, como que cada día me siento más español.

Por este correo le remito mis últimas Poesías y algunos opúsculos que le ruego se digne aceptar como una pequeña muestra de mi amistad y de la conside-

ración y respeto con que me suscribo, de V. agradecido companero y afectísimo amigo

E. de la Barra

P. S.—Antes de mucho espero poderle mandar *Nuevos Estudios sobre Versificación Castellana.*

Valparaiso, junio 12 de 1891

Señor Don Eduardo Benot
Madrid

Mi señor y estimado compañero:

Creía conocer su *Examen Crítico de la Acentuación Castellana*, y me equivocaba. Ayer lo abrí y lo hallé tan interesante, tan acomodado á mis gustos y á esta rama de mis estudios, que no pude dejarlo de la mano, y leí y leí en el día, y trasnoché, anotando y leyendo con aquel interés y entusiasmo fervoroso con que cuando niño me embebía en las novelas de Sué, Dumas y Balzac.

Su libro está lleno de novedad, lo reconozco, y sin embargo, casi todo ya lo tenía yo pensado, dicho y aun escrito.

Estas coincidencias me llenan de gusto, porque me afirman en mis opiniones, y me las explico: somos hombres del mismo tiempo, y de la misma raza; nos hemos formado acaso en las mismas lecturas científicas y literarias; tenemos cierto espíritu de observación, é independencia para ver por sobre la vieja rutina y decir lo que vemos. ¿Qué tiene entonces de extraño que nuestro

fondo se asemeje, y aun que expresemos de una manera parecida lo que necesitamos comunicar á nuestros semejantes?

En la *Primera Parte* de su trabajo, poco hay que yo no haya pensado y aun escrito desde veinte años atrás, y ni una tilde que yo no acepte, acoja y aplauda de corazón, y no sin conocimiento de causa. Pero lo mío es lo arrojado á la vorágine de la prensa diaria, lo sembrado á puñados en la cátedra escolar, lo que se lleva el torrente impetuoso de la vida nueva y activísima que vivimos en este rincón apartado del mundo, entre los Andes y el mar; y lo suyo, como lo merece, es la roca que permanecerá incontrastable. *¡Ave Cæsar!* Las olas que mueren gimiendo en la playa, saludan, ¡oh roca, tu merecida permanencia!...

Ahora, mi amigo, mientras más conocido más estimado, voy á trasmitir á usted mis observaciones críticas, buenas ó malas, por si alguna de ellas quiere usted tomar en cuenta. Como más fácil y expedito, copiaré mis notas marginales, refiriéndome á la página correspondiente.

Prólogo.—De acuerdo en todo.

Las observaciones sobre la *n* y la *s* finales, justas y sagaces, y excelente la reforma en la acentuación de ellas nacida.

En Chile, como habrá usted observado, deliberadamente no usamos la *y* como conjunción copulativa, y escribimos: *rei*, *mui*, *voi*, *estoi*, *tei*, *buei;* y *leyes*, *reyes*, *bueyes*, *convoyes*...

El subpunto disolvente, que usted ha ideado, es sumamente útil. Ahora no lo emplean por falta de costumbre; más tarde todos se admirarán de que no se le

haya empleado siempre. Ese signo completa el acento que hoy le usurpa sus funciones: *baúl* debe escribirse baul, sin duda alguna.

Página 18.—Tal vez Don Gabriel Téllez no hizo esdrújulo á *víudas*, como usted cree.

En un tiempo se decía *vidua* por *viuda*.

Berceo, en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, trae este verso:

Fizo á mucha mora, | *vídua* de su esposo.

En el *Romancero General* se lee también este romance en *ia*, en confirmación de lo que digo:

Aquesto cantaban
á sus almohadillas
dos niñas, labrando
pechos de camisa.
Cerrólas su madre,
fuése por la villa
á dar parabienes
y á consolar *víduas*.

En las reproducciones modernas se lee *viúdas*; pero, esta corrección es inadmisible, porque destruye la asonancia.

A mediados del siglo XVI todavía se usaba el vocablo en su forma anticuada ó latina, y en prueba de ello, en la licencia otorgada á la *viuda* de Boscán para la publicación de las Poesías de su difunto esposo en 1543, se lee: "Por quanto por parte de vos, de doña Ana Girón de Rebolledo, *vídua* del difunto Juan Boscán. . . "

La palabra es latina pura: *Viuda* viene de VIDUA; *viudo* de VIDUUS; *viudedad*=VIDUITAS; *vidual*=VIDUALIS.

Ahora, cuándo se verificó el paso del latín *vidua* al

romance *viuda*, lo ignoro, y quede para otros el gusto de descubrirlo.

Página 19. — De *hiatos* y *sinalefas*, tengo algo escrito (1).

En cuanto abrí *Patria*, me saltó al ojo este verso:

"Quebranta á Prusia, á Europa infunde espanto"
a a ia a eu a i e e

En la pájina 137 de la *Acentuación* trae usted este otro:

—"Y vió á Europa á sus pies, mas no vió á Iberia."
i-o- á - e-u á -á i-o -á - i

Este curioso verso tiene 21 vocales, 13 consonantes y 3 sinalefas. Voy á hacerle otro que sea su pareja:

—¿Era un buey | ó e|ra un indio el que allí estaba?
(a- u) (u-e-i o- e)| (a- u) (i-o-e) (e-a) (i-e)

También hay aquí 13 consonantes, 21 vocales y 6 sinalefas.

De estas curiosidades tengo muchas almacenadas (2).

Página 29.—César, gran admirador del primer poeta cómico de los griegos, cuando llamaba á Terencio, "mi medio Menandro", lo hacía cariñosamente, y no en son de censura ni por menosprecio.

Página 31.—¿Por qué llama usted *Sancho Ortíz de las Roelas*, al drama trágico, ó tragi-comedia que todos conocemos con el nombre de *Estrella de Sevilla*? Así la apellidó Lope, aunque no falta quienes después la llamen por el nombre del protagonista.

Página 32.—El Obelisco, viejo gnomon egipcio, y

(1) Ese estudio desapareció en el saqueo de mi casa, junto con varios otros.

(2) Todas volaron!

hoy pieza de adorno en una plaza de París! ¡Qué símbolo, qué idea antitética, como las que busca Campoamor, tan hermosa para una dolora!... Lo mismo que á los parisienses de hoy pasó á los viejos romanos bárbaros. De la vencida Tarento llevaron un gnomon á su capital orgullosa, y allí quedó tirado en el Foro por más de un siglo, porque no hubo quién supiera montarlo. Ennio, Pacubio, ni los otros terentinos literatos, que á la sazón pulían el latín y educaban á aquella juventud guerrera, no les revelaron el secreto de interrogar á la luz para preguntarle: ¿qué sombra es?...

Página 34.—Dice usted: El relojero puede modificar de mil maneras á cual más atrevid*as* é ingenios*as*... ¿No sería mejor así?: El relojero puede modificar de mil maneras, á cual más ingeniosa y atrevida...

¡Pero es gracioso que yo tan ingenuamente me meta á corregir concordancias á un Académico de su fuste! Así los puristas oscuros de Bílbilis criticaban el latín de Marcial!

Id.—El altar de Baco, no estaba á un lado, sino en el centro de la *orquesta*, de lo que hoy llamamos la *platea*, ó de lo que era el *patio* en el viejo corral del Príncipe, si no me equivoco.

Allí solía bajar el coro á ejecutar danzas acompasadas y graves de carácter litúrgico, como última reminiscencia de la fiesta antigua de Baco ó Demeter.

Creo que era así, mas no lo aseguro, que escribo de memoria; pues mis libros sobre estas materias, con excepción de unos pocos, están todos encajonados (1).

---

(1) Merced á esa circunstancia casual salvé como 3,000 volúmenes, como los dos tercios de mi biblioteca.

Fácil es verlo en el atlas que acompaña al jóven Anacarsis, en Paul Albert *(La Poésie)*, etc.

Cuando anoto estas pequeñeces, es porque hasta aquí nada tengo que decir de la doctrina, que es lo que importa, la cual es muy de mi agrado y simpatía. Más adelante, sin embargo, tendré que hacer algunas observaciones de otro carácter y gravedad.

Página 41.—Pienso como usted de la etimología, y podría aducir algunas pruebas para hacer ver que ocasiona más perjuicio que utilidad. Los que á ella tanto se apegan, concluída la casa no quieren que se quite el andamio.

Á su lista curiosa de palabras desquiciadas de su significado primitivo, agregue usted *hecatombe* y *ovación*, y aun *emperador*, de *imperator*, el general triunfador.

El *Pontífice máximo*, era el jefe de los sacerdotes á quienes se confiaba la guarda del Puente como un deber sagrado, pero *no hacía puentes!*

Páginas 45 á 52.—Clara y metódica aplicación de las leyes de la acústica á la laringe humana, el más admirable de los instrumentos sonoros. Su *Apéndice* sobre la naturaleza de las vocales es muy interesante y creo que muy nuevo en castellano.

Página 60.—¿No hay acaso construcción interrogativa en español?—Yo diría que sí.

—Hoy saldrá el sol (afirmo).
—¿Saldrá hoy el sol? (pregunto).

En la forma interrogativa ha variado la colocación del verbo.

Página 61.— ¡Ay! llegamos á un punto de discordancia. ¿Por qué toma usted tanto enojo contra la ino-

cente palabra *aguda*, aplicada á los vocablos de final acentuado?

Déjeme hacer mi alegato *pro agudo*.

Cada ciencia, cada arte tiene su tecnicismo. Hay voces que se usan en diversas artes con significación distinta, las cuales se diferencian todavía de la aplicación vulgar.

Así la palabra AGUDO se usa en acústica para significar, en sentido relativo, un sonido de mayor número de vibraciones que otro, y en sentido absoluto se aplica á un sonido penetrante como el del pito de 40,000 ó más vibraciones por segundo; en *geometría*, ángulo *agudo* es el que mide ménos de 90 grados, y aquí por cierto, que desaparece la idea, absoluta ó relativa, de vibraciones ú ondas sonoras. En *medicina* hay *enfermedad aguda*, *período agudo*, *dolor agudo*; como en cirugía hay instrumentos de *punta aguda* ó aguzada, y *agudezas* ingeniosas en el trato común de los hombres.

Agudo y *grave* son voces musicales, sinónimas de *alto* y *bajo*.

También la Prosodia emplea el vocablo *agudo*, no para expresar las ideas que él representa en acústica, en geometría, en medicina, en música ó en el lenguaje común, sino para significar separadamente la colocación de un acento. Llámase *palabra aguda* aquella cuyo acento carga en la sílaba final, como *mamá*, *café*, *marfil*, *corazón*, *avestruz*.

Al decir *palabra aguda*, todos entienden que es la acentuada al último, y á nadie se le ocurre pensar en las vibraciones por segundo de la acústica, en la nota alta ó aguda de la música, ni en los grados de la geometría, ni en la puntada aguda al costado, ni en cosa parecida.

Es, pues, una aprensión de su parte, imaginarse que cuando hablamos de una *palabra aguda* afirmamos que todas sus sílabas se pronuncian produciendo mayor número de vibraciones que al pronunciar otras palabras.

No hay tal cosa: á nadie se le ocurre hilar tan delgado, así como á mí jamás se me ha antojado en mi clase de matemáticas, que decir ángulo agudo es impropio, porque hay *dolores agudos* y *notas agudas.*

Ello es que, agudo en acústica y en música, significa una cosa, y en la Prosodia otra distinta, y bien se está San Pedro en Roma!

Si á cada arte se aplican sus voces propias en el sentido correspondiente, no habrá jamás la confusión que V. teme; y si fuera licito por ese temor suprimir la voz aguda aplicada á la sílaba, menester sería, para ser lógico, alterar por idéntica razón todas las voces homónimas de la lengua, lo cual V., ciertamente, no querría ni por pienso.

Ergo...

Página 82.— Que la palabra tiene tal ó cual oficio en la oración, como los números su valor, según cómo se les coloque, es indudable, y los ejemplos que V. pone, muy del caso y decidores.

Página 83.—

Yo ¡víl! no tú; yo, sí, soy fiel, sóy nóble.
2 4 6 8 10

Tiene este verso sus 5 acentos yámbicos, y no más. Éstos sobresalen á virtud del ritmo y de las pausas que los vigorizan.

Página 86.—Es muy cierto que el acento no puede estimarse por separado: palabras hay sin acento que lo

adquieren por su posición en el verso, y otras en que se debilita casi hasta perderse. Lo sostengo desde tiempo atrás.

Página 87.—Este punto sobre la concurrencia de acentos, lo tengo muy estudiado, y según creo, bien descifrado. Lo que dice V. es cierto, pero V. lo hace como adivinándolo, con mucha sagacidad, finura de oído y buena observación.

Para que fije sus ideas y proceda sobre seguro, le daré esta pauta:

ENDECASÍLABOS

1.ª estructura: — | — | — a | ′ (5—6) — | — a | ′ (9—10) —

2.ª estructura: — | — a | ′ (3—4) —][— a | ′ (7—8) — a | ′ (9—16) —

Con la letra *a* están marcados todos los acentos antirítmicos ú obstruccionistas que pueden ocurrir.

En la *1.ª estructura* éstos no pueden ser otros que el de la 5.ª y el de la 9.ª

En la *2.ª estructura* son los de la 3.ª, 7.ª y 9.ª

Estudiémoslos separadamente:

Los de la 9.ª, no son muy de temer, porque si bien es cierto que debilitan al acento de la 10.ª, en cambio, éste recibe un apoyo más fuerte de la *pausa final.*

El 5.º de la 1.ª estructura, es de tal naturaleza, que destruye el verso. Con ese acento no hay, en general, endecasílabo yámbico posible, y ello se comprende. Todo el verso estriba en el acento de la 6.ª, y por eso debilitar ese acento es destruir el verso.

Del de la 7.ª, en la 2.ª estructura, casi otro tanto pue-

de decirse. Pero aquí el efecto del choque no es tan grave, porque esta forma tiene dos condiciones ó puntos más que la anterior en qué sostenerse, y son: el acento en la 4.ª y la cesura *indispensable.*

El obstruccionista de la 3.ª no es de magna importancia. Puede pasar como el de la 9.ª, porque el de la 4.ª siempre está apoyado por la cesura ó corte que sigue.

Esto es claro y concluyente, y corta y desenlaza las cuestiones al aire que el punto en cuestión ha suscitado.

Versos de este corte:

Como si opuesta al sól, cándida nube
6 7

de que hay bastantes ejemplos en castellano, tienen para mi oído un singular encanto. En otra vez daré á V. la razón clara y concluyente de este fenómeno (1).

Página 88. Primer párrafo. —Tiene V. muchísima razón.

Página 89.—1.ª estructura: suele haber pausa después de la 6.ª; no es necesaria.

2.ª estructura: la pausa es indispensable; cae después de la 5.ª, si el hemistiquio es grave, y tras de la 4.ª si agudo, por ejemplo:

Breve sonido || que me llega al alma.
Al dulce són || de regaladas voces.

Álza el espíritu al Señór piadóso
1 4 8 10

no es verso.

---

(1) Véase página 205 de estos *Nuevos Estudios.*

No pertenece á la 1.ª estructura, porque no tiene acento en la 6.ª

No pertenece á la 2.ª estructura, porque carece de *cesura* tras la 5.ª

Pero si digo:

1.ª estructura.—Alza el espirituál, Señor piadóso
6 10

2.ª id. Alza el espíritu || á tu Señór piadóso.
4 8 10

se realizan las condiciones de ambas estructuras (1).

Página 89.—Martínez de la Rosa sin duda no habló de las pausas ortográficas que caben entre todas las sílabas del verso, menos entre las dos últimas.

Página 93.—

Ya no tengo mi sal.
Ya no tengo misal.

—¡Mascarita! (¡más carita!)
—¿Quieres conmigo cenar?
—(Esta máscara es *más cara*,
Y entero me *mascará!*).

Id.—Acabo de dar á la prensa un artículo sobre los versos monosilábicos. Se lo mandaré por el próximo correo. También me refiero á estudios míos que espero comunicarle antes de mucho, con respecto á lo que sigue, en que hay mucho que observar.

Haré, sin embargo, uno que otro reparo:

Página 98.—

Lánguida dirá: ¡Ser desventurado!

---

(1) Sobre estos versos con esdrújulos, véase la última nota entre las *correcciones* de este libro.

No es verso endecasílabo, por tanto, no sirve como ejemplo de tal. Es un verso de *arte mayor*, en que el primer hemistiquio termina en palabra, con su permiso, *aguda*.

Solémoslo leer, | dizlo la Escritura
Yo so tu escolar:| tu eres mi dotor.

JUAN LORENZO

—"Ser desventurado", | lánguida dirá;
¿Cuándo vas á Cádiz? | dime la verdad?

¿Cuándo vas á Cádiz?
Dime la verdad,
mira que me importa
saber cuando irás.

Página 100.—El verso de Maury:

Huye velóz | tímida córza vuela
4 5 8

Sufre el acento en la 5.ª porque es de la 2.ª estructura.

Huye diciendo: si le tiro el dardo
4 8 10
muerte segura le dará al esposo.

es un sáfico, y antes, por falta de la *cesura* no era verso.

(Huye diciendo | selo: tira el dardo).

Página 101.—

Yo fuí réy; sí; fuí rey: ¡tuyo! ¡obedece!
3 4 6 7 10

Hay cinco acentos y no más en este verso: el endecasílabo castellano no soporta más de 6 acentos.

Página III.—Todo se explica claramente en los esquemas anteriores.

Iba á continuar y aquí pongo punto.

He llegado á la mitad del libro, y el ir más allá sería demasiado abusar de su paciencia. Bien podría V. decirme:

Las once dan, yo me duermo,
quédese para mañana!

Como complemento de mis largas cartas, una que fué por el correo anterior, y otra que va hoy junto con ésta, aunque en sobre separado, tengo para V. una colección de ejemplos en verso, de cuantos hay en castellano, todos medidos por *pies métricos* como V. quiere, con muy pocas excepciones.

También he escrito una carta literaria dirigida á V., referente exclusivamente á metros y ritmos nuevos (1), y puede ser que se la mande inédita para que allá se publique antes que aquí, dándole á V. la facultad, como en todo lo mío, de modificar cuanto V. crea conveniente.

Aquí estoy escribiendo en una *Revista de Instrucción Secundaria*, que publica, cada quincena, á poquitos, lo mucho que le doy. Como yo aprovecho en parte la composición para ir muy lentamente imprimiendo un libro sobre estas materias, el libro va creciendo poco á poco, y no tendrá cuando concluirse (2). Me tomo mu-

---

(1) Se encuentra esta carta en la página 173 de estos *Nuevos Estudios*.

(2) El libro, por causas referidas en otra parte, se ha demorado más de un año en salir á la luz pública.

cho trabajo y no gano nada; y muy pocos leen eso, que va quedando almacenado para mejores tiempos, ó para las ratas.

Remitiré á V. la *Revista*.

Á indicación mía, la Real Academia ha invitado á estas Repúblicas, sus hijas, á formar el Cancionero Americano, y una reseña histórica de su desarrollo intelectual, manifestado en sus obras literarias. Cada cual hará su parte, y la España, como juez y árbitro, tomará esos documentos y de ellos sacará la obra definitiva, para presentar al siglo XX el balance intelectual del nuevo mundo español.

Esto no es más que el comienzo de una obra en común en que la América entera tendrá parte, y la España se pondrá á la cabeza y regirá el cetro, por sus cabales y naturalmente, que es lo que vale.

Después seguiré desarrollando mi plan. Á este fin, la Academia pidió á las *Academias americanas*, y en su defecto á los gobiernos, cooperación á la obra.

Pero es el caso que no se ha dirigido al Gobierno de Chile, porque aquí hay Academia; mas la Academia nuestra sólo es en el nombre, pues hoy sus principales miembros han muerto, y el Secretario, á quien sin duda vino dirigida la comunicación del caso, anda á salto de mata con motivo de la rebelión, en que, como clerical que es, ha tomado parte.

Entretanto, con el señor Eliz, autor de la biografía, que junto con mis versos mandé á V. por el correo anterior, estamos acopiando materiales para el trabajo.

Sírvase comunicar ésto al señor Tamayo y Baus para

que se dirija al Gobierno, si le parece, ó bien me comisione directamente.

Espero que VV. no hayan olvidado el centenario del noble poeta fray Luis de León, que cumple, si no me equivoco, en octubre de este año. San Juan de la Cruz, que es como la sombra de aquella luz, murió el mismo año, y aun creo que Ambrosio de Morales.

Si la Real Academia celebra una sesión especial en homenaje al ilustre maestro, bien podría en ella acordarse hacer una nueva edición de sus poesías.

En fin, mi respetado amigo, menester es que alguna vez me despida de V. y ponga punto á esta larguísima charla, como aquí lo hago, deseándole paz, salud y fortuna.

E. DE LA BARRA
De la Real Academia Española

DOS OPINIONES AUTORIZADAS

Damos á continuación dos juicios sobre estos trabajos de *Versificación Castellana*, bien lisonjeros por cierto, para su autor, que los agradece como una compensación de las amarguras é injusticias que en su tierra le han acarreado.

Es el uno del señor don Ricardo Abenoja, preceptista español, domiciliado en el Rosario, donde se dedica á las nobles tareas del profesorado; y el otro, del distinguidísimo y docto académico don Eduardo Benot, gran autoridad en la materia.

El primero está expresado en una carta franca y espontánea, y el otro, con que finaliza dignamente esta obra, es tomado del Prólogo de la *Prosódia y Versificación Castellanas*, que en la actualidad está publicando el ilustre autor de la *Arquitectura de las lenguas.*

Rosario, 21 de Julio de 1892

SEÑOR DON EDUARDO DE LA BARRA
Presente

Estimado señor y respetable amigo: debido á su galantería he tenido el gusto de leer los primeros cuadernos de su obra titulada *Nuevos Estudios sobre la Versificación Castellana*, y en honor de la verdad, debo decirle que no he encontrado hasta ahora entre los preceptistas que he leído, nada más claro ni más didáctico que su obra.

Es verdaderamente un trabajo de disección el que V. hace de nuestra métrica, una investigación prolija y razonada de los orígenes de las combinaciones métricas, llevando su análisis como el anatomista hasta á los elementos más simples y reuniendo como el naturalista en un cuadro sinóptico, todos los metros usados hasta el día por nuestros poetas.

Hace V. muy bién en estimar "sus estudios de versificación" como una contribución que V. generosa y espléndidamente dedica á la *Academia de Santiago;* yo, aunque no soy chileno, diré á V. que considero su obra como una contribución á las letras castellanas con la que deben honrarse todas las Academias y centros literarios en los que se hable nuestro idioma.

No es con cuestiones de sutilezas, que poco ó nada

aportan á la riqueza del idioma, con lo que debe distraerse la atención de las Academias, ni con inútiles disputas sobre cosas baladíes, sino con trabajos que como el de V. vienen á llenar una necesidad sentida desde los albores de nuestra literatura.

Es necesario asistir á las aulas de Retórica y Poética en los seminarios, colegios nacionales y liceos para darse cuenta de la anarquía que domina en la enseñanza preceptiva de esta materia.

Las distintas nomenclaturas, las innumerables reglas con toda su cohorte de excepciones, las diferentes opiniones sobre el arte de escandir versos, y todo esto sin obedecer á un sistema, á una clave que descifre las múltiples combinaciones á que se presta nuestra versificación y métrica en general, todo ese fárrago de preceptos y reglas sin orden ni concierto, vienen á anularse merced á su sabia é ingeniosa iniciativa, con la que reduce al menor número posible los preceptos y alinea, enfila y encuadra, por decirlo así, todo ese abigarrado conjunto de mal pergeñadas reglas.

Lo felicito pues, por su excelente trabajo que viene á llenar un gran vacío en nuestras aulas, y, más que todo, por la feliz idea que ha tenido al reducir la enseñanza de la métrica castellana á los estrechos límites de un cuadro métrico con el que de un modo fácil, sencillo y rápido se explican los diversos metros castellanos.

Como el Teseo de la fábula, V. ha encontrado el célebre hilo con el que nos liberta del intrincado laberinto de reglas y preceptos, útiles sólo para acabar con la paciencia de los que se inician en el sublime arte de la poesía.

Falta sólo que sus obras de métrica sirvan de texto en nuestros colegios y con ello se evitarán las infinitas de-

serciones que tienen lugar á cada paso, determinadas por el fastidio que produce la aridez de una enseñanza hasta hoy pesada y monótona.

V. ha sabido hacer intuitiva esta enseñanza y por consiguiente fácil y recreativa; ha logrado pues lo más, porque así como los primeros pasos en nuestra vida son los que determinan nuestro futuro, así también de la primera enseñanza de un arte ó ciencia, depende el futuro literario ó científico del alumno.

Me insinuó V., con esa modestia que tan bien le sienta y que constituye lo más agradable de su carácter, que le hiciera algunas observaciones acerca de su obra, por estar aún en tiempo de hacer las correcciones que creyese oportunas; pero ¡pobre de mi! ó yo soy muy miope, lo que es muy probable, ó su obra no admite corrección, lo que es más posible.

Yo no he hecho otra cosa que aprender en sus libros lo que no sabía y admirar su estilo claro y sencillo, el orden en la exposición de los asuntos que trata y el caudal de observaciones que derrama profusamente en sus obras.

No sé si V. ha enviado sus trabajos á la Real Academia de la Lengua, de la que creo es V. miembro honorario; pero si las distancias y diferencia de nacionalidad, que tanto contribuyen á amenguar voluntades y entorpecerel criterio, no han influido en los ánimos prevenidos siempre contra todo lo que es extraño y nuevo, estoy seguro que sus obras habrán recibido los elogios merecidos.

Sé que mis aplausos, tratándose de un pobre y escondido maestro de escuela como yo, poco ó nada pueden aumentar su buena y justa fama, pero yo experimento una satisfacción íntima al consignar aquí mis impresiones

y me será satisfactorio que V. las acepte como una pequeña ofrenda á su saber é inteligencia y no como el elogio inconsiderado del que pretende agradar.

Soy su más afectísimo y S. S.

R. Abenoja

PÁRRAFO DEL PRÓLOGO DE LA PROSÓDIA

I VERSIFICACION DE DON EDUARDO BENOT

"Verdaderamente no abundan las obras de *Prosódia castellana*; i aun esas pocas, lejos de ser buscadas con aprecio, generalmente son miradas con desdén. Acaso no carezca de justificación ese desvio. Las de mui afamados preceptistas están plagadas de inexactitudes; otras contienen errores de evidencia, i las más son mui deficientes.

I, no habiendo libros buenos a que acudir, se perpetuan muchas malas prácticas de los más fecundos versificadores.

. . . . . .

. . . . . .

Sólo sé de dos autores cuyos trabajos prosódicos deben ser estudiados por cuantos aspiren a conocer las bases de la versificación castellana.

Ambos son americanos, prosistas eximios i poetas eminentes: don Andrés Bello i don Eduardo de la Barra: los dos han publicado sus ideas prosódicas en Chile. Conozco del primero, desde 1865, los

¡obra magistral!, i no he tenido la suerte de que llegasen a mis manos hasta los primeros dias de este año de 1891 las dos obras del segundo; ¡trabajos admirables i modelos de análisis prosódico! tituladas:

ELEMENTOS DE MÉTRICA CASTELLANA (1887) i

ESTUDIOS SOBRE LA VERSIFICACIÓN CASTELLANA (1889)

El libro de don ANDRÉS BELLO es algo conocido en la Península; los de don EDUARDO DE LA BARRA apenas habrán llegado a noticia de un centenar de personas.

Creo excelentes los trabajos de ambos ilustres escritores».

EDUARDO BENOT

(Prosódia Castellana i Versificación)

OPINIÓN DE DON EDUARDO BENOT

SOBRE DOS CAPÍTULOS DE ESTE LIBRO

Madrid, 19 de Agosto de 1892

MI QUERIDO TOCAYO:

La *Excursión al país de la Armonía* (con que usted me honra dedicándome ese importante Estudio) prueba que hay más versos castellanos que los habidos hasta el

día. ¡Es un Estudio preciosísimo! ¡Es una cosa enteramente nueva! ¡Es una disquisición originalísima, y de una profundidad muy honda! Doy á usted por ella mi más cumplido parabién.

El método seguido por usted es rigorosamente científico y haría honor al autor del *Novum Organon.*

Yo no encuentro ingrato el metro

Flores en mi tumba
crezcan sin cesar
y aguas cristalinas
riéguenlas en paz. *(Página 178)*

Será todo lo difícil que usted quiera, pero ingrato nó. Ahora no cabe admitir en esa combinación versos como

en mi soledad

sin acento en la sílaba 1.ª.

Página 179 Únicoen | canto de mis | sueños

no puede pasar, por ser necesaria la sinalefa. Debe ser algo como

Únicade | licia de mis | sueños

Por lo mismo

Página 180 Flérida espléndida

debe ser algo como

Flérida purísima

Los versos al fin de la página 188 son anapestos de preciosa factura; y lo mismo los de la página 189.

Alguna que otra cosa me ocurre, especialmente sobre

obstruccionismo; pero me detiene la discreta, discretísima observación de usted (página 191). "Estos versos son difíciles é ingratos. Parecen versos de principiante. ¿Y acaso en estos ritmos no lo somos?"

Recuerdo haber leído hace muchísimo tiempo que una fruta americana, de las más estimadas hoy (no recuerdo cual), fué desdeñada como muy desagradable para los primeros descubridores del Nuevo Continente.

La *Excursión al país de la Armonía* nos revela una Australia inexplorada. Y ¿quién sabe el oro que encierra en sus ignotas soledades?

Lo repito: algo de lo que usted estima desabrido no me lo parece á mí. En la exploración de usted á un país desconocido ha descubierto frutos que acaso parezcan con el tiempo deliciosísimos, como, si llegan á medirse por el método nuevo, lo son ya sin duda ninguna los versos de 11 sílabas acentuados en 2.ª, 6.ª y 10.ª

Las hierbas su virtud le presentaban
los árboles sus frutos y sus flores,
las piedras el valor que en sí encerraban,
las vírgenes purísimos amores.

(Páginas 183 y 184)

Á mí me pasma la capacidad de usted para atisbar todo lo rítmico por cláusulas. Creo, con usted, que hay pies acentuales tetrasílabos

"Lisardo! en el mundo hay más!"

Lo que hay que explorar es la fisiología del cerebro que tanto ve.

El estudio sobre el *Eje de simetría* es cosa tan nueva como la *Excursión al país de la Armonía*, y me prueba que nadie ha llegado á donde usted en el análisis de los versos por pies acentuales.

Y precisamente por eso (en mi juicio) es por lo que usted no quiere ver en la métrica corriente versos no formados por cláusulas bisílabas ó trisílabas.

De cualquier modo, reciba usted por su nuevo trabajo mi más cordial enhorabuena.

Y repito lo ya dicho en otra carta: el estudio sobre el *Eje de simetría* y el apotegma de la página 217 no se compaginan con el tipo que usted proclama para el endecasílado:

—! —! —! —! —! —

He tratado de hacer algo con pies tetrasílabos; pero no me ha sido posible demostrar con mis hechos la verdad de la advertencia.

Su afectísimo

E. Benot

ÍNDICE

PAGS.

DEL VERSO YÁMBICO ENDECASÍLABO

I.—Su origen, traslación de los versos del metro latino al ritmo castellano.—El endecasílabo dactílico.—Primeros endecasílabos yámbicos en lengua castellana.—La reforma *petrarquita* de Boscán y Garcilaso. 3

II.—Estructura del endecasílabo yámbico.—Su forma típica.—Tablas de su variedad de acentos, en la 1.ª y 2.ª estructuras, y en ambas á la vez.—Individualidad del poeta, caracterizada por el corte y cadencia especial y particular de sus versos.—Finales agudos y esdrújulos, y su combinación con los graves. 17

Defectos de acentuación rítmica que deben evitarse.—De los acentos concurrentes y anti-rítmicos.—Mal empleo de esdrújulos.—Versos defectuosos.—Acentos débiles.—De otras formas del endecasílabo: del compuesto 32

Combinaciones del endecasílabo en estrofas y estancias diversas. . . 48

III.—Del verso suelto.—Estrofa sáfico-adónica. 51

DE LA RIMA

I.—Consonancia.—Asonancia.—Aliteración.—Su origen.—Versos leoninos, monorrimos.—Versificación de los primitivos poemas españoles.—Leoninos modernos, la *Quaderna vià*, las coplas de arte mayor. 67

II.—*Del asonante.*—Su origen.—Romance antiguo.—Del romance actual.—Combinaciones de asonantes y consonantes hoy en uso.—Formas nuevas.—Romances heterométricos.—Silva-romance.—Mezcla vitanda de ambas rimas.—Repetición de asonancias.

PÁGS.

Descuido á este respecto de los clásicos castellanos.—Sustitución inaceptable de la rima consonante por la asonante en quintillas, décimas, octavas y sonetos. 77

De las diversas asonancias castellanas.—Tentativas para introducir el asonante en otras lenguas afines. —Porvenir de la rima asonante. 95

III.—*Del consonante.*—Rigor de esta rima que no admite excepciones. —Licencias curiosas y defectos notables.—De los vocablos partidos y de las rimas seguidas.—De las rimas interiores, encadenadas y duplicadas, y de las de eco.—Rimas interiores modernas. —De algunos artificios rítmicos de otras lenguas. 99

IV.—*De la aliteración.*—La aliteración transmitida á las lenguas romances.—Sus huellas y reminiscencias en la lengua inglesa.—Sus vestigios en el castellano.—Aliteraciones latinas.—Ejemplos modernos de aliteración, ya no como rima rúnica, sino como elemento onomatopéyico.—Repetición de una misma letra en el uso: sus efectos y defectos.—Elección y distribución de vocales acentuadas en el verso, y su influencia en la música del lenguaje.—Repetición de consonantes y el partido que de ello puede sacarse.—Defectos y armonías de la aliteración. 113

SÍLABAS Y ACENTOS

I.—Verdadero concepto de la sílaba como unidad de tiempo en la versificación castellana —Hiatos y sinalefas. 133

II.—*Del acento.*—Sus variaciones de intensidad.—Influencia del ritmo en la acentuación.—Cláusulas rítmicas y cuadro de los acentos correspondientes á la versificación castellana 138

III.—*Acentos rítmicos, a-rítmicos y anti-rítmicos.*—Determinación de los acentos anti-rítmicos en ambas estructuras del endecasílabo yámbico.—Acentos concurrentes.—Un endecasílabo compuesto, ó sea el *Sáfico invertido.* 142

Riqueza acentual del octosílabo.—Paso de un ritmo á otro.—Fluctuaciones.—Resumen: condición acentual de cada uno de los metros castellanos. 153

DE LOS RITMOS CASTELLANOS

I.—Consideraciones preliminares. 157

II.—Formación de todos los Troqueos posibles, por adiciones sucesivas de las cláusulas bi-primas. 159

III.—Formación de los Yambos ó Bi-segundos.—Su formación y ley. 161

IV.— Id. de los Dáctilos ó Tri-primos.—Su formación y ley. 164

V.— Id. de los Anfibracos ó Tri-segundos.—Su formación y ley. 165

PÁGS.

VI.—Formación de los Anapestos ó Tri-terceros.— Su formación y su ley. 166
VII.—Metros, de entre estos, que no son usados, á no ser por una rara casualidad, como ciertos pentadecasílabos de don Juan Valera y otros de la señora Avellaneda. Los metros largos de 15 y 16 sílabas difícilmente satisfacen el oido 167
VIII.—Cuadros completos de los acentos que teóricamente corresponden á todos los versos castellanos, y su explicación. . . . 170

EXCURSIÓN AL PAÍS DE LA ARMONÍA

(Carta al Excmo. señor don Eduardo Benot)

I.—Nuevas cláusulas, nuevos ritmos y nuevos versos. 173
II.—Serie A.—III. Serie B.—IV. Serie C.—V. Serie D. 178

INFLUENCIA DEL ACENTO SOBRE LA 5.ª SÍLABA EN EL ENDECASÍLABO YÁMBICO. 193

DEL EJE DE SIMETRÍA

I.—Estudios nuevos sobre ciertas formas del endecasílabo en la que los acentos se distribuyen armónicamente en torno de un Eje ó punto Central. 202
II.—Del *Sáfico-inverso*. 205
III.— Del endecasílabo en su forma típica. 207
IV.—De cómo la primera estructura del endecasílabo pertenece al ritmo tetra-segundo ó bi-yámbico. 208
V.—De los *versos dobles*. 213
VI —Esquemas de los versos simétricos y asimétricos castellanos. 214

VERSOS MONOSILÁBICOS. 218

DE LOS RIPIOS. 226

NOTAS

I.—Agregados, erratas y correcciones. 243
II.—Algo sobre esdrújulos 271

POST-SCRIPTUM. 277

APÉNDICE

I.—Carta del autor á don Eduardo Benot, Madrid.—Valparaiso, 26 de noviembre de 1890. 286

PÁGS.

II.—Carta de don Eduardo Benot al autor, Valparaiso.—Madrid, 10 de abril de 1891.. 291
III.—Carta de don Eduardo Benot al autor.—Madrid, 12 de febrero de 1891. 293
IV.—Carta del autor a don Eduardo Benot.—Valparaiso, 9 de junio de 1891. 315
V.—Carta del autor á don Eduardo Benot.—Valparaiso, 7 de junio de 1891. 326
VI.—Carta del autor á don Eduardo Benot.—Valparaiso, 12 de junio de 1891. 353
VII.—Carta de don Ricardo Abenoja al autor. 368
VIII.—Párrafo del Prólogo de la *Prosodia y Versificación* de don Eduardo Benot. 371
IX.—Opinión de don Eduardo Benot sobre dos capitulos de este libro 372

FIN

IMPRENTA CERVANTES, SANTIAGO DE CHILE, Á 14 DE NOVIEMBRE DE 1892

49

LaS.Gr
B268n
164019
Author Barra, Eduardo de la
Title Nuevos estudios sobre versificacion Castellana

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU